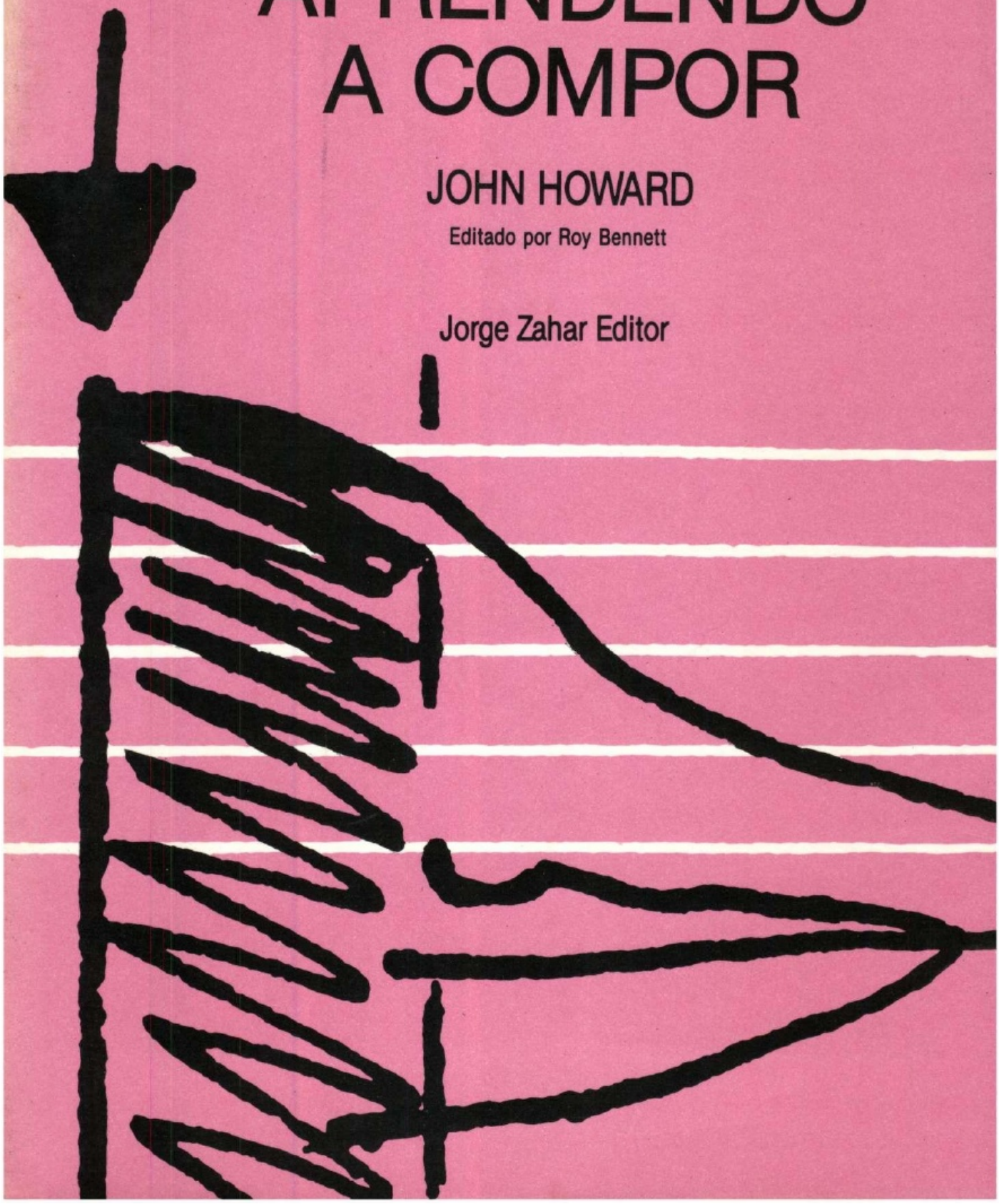
Cadernos de Música da Universidade de Cambridge

APRENDENDO A COMPOR

JOHN HOWARD

Editado por Roy Bennett

Jorge Zahar Editor



APRENDENDO A COMPOR

Este *Aprendendo a compor* é mais um volume da série **Cadernos de Música da Universidade de Cambridge** e é sempre importante ressaltar o quanto uma série desse tipo fazia falta à nossa bibliografia — para o estudante, o jovem compositor ou para o professor — propiciando, em seu conjunto, uma visão unificada e abrangente dos múltiplos aspectos da música ocidental.

John Howard aborda a composição de maneira artesanal, apoiando-se na arte de ouvir e interpretar. Não há preferência por qualquer estilo musical: para o autor, o estilo só pode resultar da experiência e do gosto pessoal de cada um. Compor é, ao mesmo tempo, uma atividade e uma forma de pensar que engloba todos os estilos, e as primeiras tentativas nesse campo podem buscar inspiração em qualquer tipo de música.

Os exercícios que ele apresenta são apropriados tanto para o trabalho em grupo quanto para o individual e, possivelmente, uma combinação dos dois seria a melhor maneira de abordá-los. A opinião do autor é de que seria desejável, do ponto de vista social assim como do musical, que os alunos fizessem música em grupo.

A primeira seção do livro é de iniciação à composição, com exercícios fáceis, interessantes e divertidos. É possível aprender muito compondo as próprias músicas. Na verdade, esta é uma das maneiras mais fáceis e estimulantes de se ficar sabendo como funcionam os mecanismos da música, adquirindo técnica e habilidade através da própria experiência. Mas ouvir é parte fundamental da atividade do compositor e não somente no sentido de ouvir música, mas de ouvir toda a variedade de sons que fazem parte de nossa vida cotidiana.

As outras seções exploram as diversas dimensões da música através da prática de composição, voltando-se especificamente para um público jovem: o conhecimento e a experiência, quando adquiridos desde cedo, podem desenvolver-se ainda melhor ajudando o aluno a encontrar a *sua* abordagem correta para o trabalho.

Duas seções especiais fecham o volume:

O ***banco de recursos do compositor*** funciona como uma memória ou banco de dados para o estudante, contendo alguns procedimentos usados em composição, mas serve também como um trampolim para suas idéias.

A ***lista de peças para ouvir*** é um suporte para o professor na elaboração de um programa para suas aulas e visa apenas sugerir, não tendo um caráter prescritivo. As peças podem ser usadas de acordo com as tendências reveladas em suas composições.

10,50

Aprendendo a Compor

CADERNOS DE MÚSICA DA
UNIVERSIDADE DE CAMBRIDGE

Volumes da série:

Uma breve história da música
Forma e estrutura na música
Instrumentos da orquestra
Instrumentos de teclado
Elementos básicos da música
Como ler uma partitura
Aprendendo a compor

John Howard
editado por Roy Bennett

Aprendendo a compor

Tradução e adaptação:
Maria Teresa de Resende Costa
Licenciada em piano,
Escola Nacional de Música/UFRJ

Revisão:
Luiz Paulo Sampaio
Professor adjunto de história da ópera da Uni-Rio
Diretor artístico da Fundação Teatro Municipal, RJ

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

Título original:
Learning to Compose

Tradução autorizada da primeira edição inglesa
publicada em 1990 por Cambridge University Press, da Inglaterra,
na série Cambridge Assignments in Music

Copyright © 1990, Cambridge University Press

Copyright © 1991 da edição em língua portuguesa:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031 Rio de Janeiro, RJ

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação do copyright. (Lei 5.988)

Capa: Gustavo Meyer

Editoração eletrônica: TopTextos Edições Gráficas Ltda.

Impressão: Tavares e Tristão Ltda.

ISBN: 0-521-33910-3 (ed. orig.)
ISBN: 85-7110-203-1 (JZE, RJ)

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

H844a Howard, John
Aprendendo a compor / John Howard ; editado por Roy Bennett ; tradução e adaptação, Maria Teresa de Resende Costa ; revisão Luiz Paulo Sampaio. — Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1991.
(Cadernos de música / da Universidade de Cambridge)

Tradução de: Learning to compose.
Bibliografia.
ISBN 85-7110-203-1

1. Composição (Música). I. Bennett, Roy. II. Título. III. Série.

91-0818 CDD - 781.61
CDU - 781.6

Agradecimentos

Pela permissão dada para reproduzir trechos de material regulamentado por copyright, o autor e a editora inglesa agradecem a:
(pp. 24, 85) *Music of the Whole Earth* de David Reck, pp. 164, 403 respectivamente, © 1977, David Reck reedição de Macmillan Publishing Company, autorizada por Charles Scribner's Sons; (p. 27) "America", peça de *West Side Story* de Leonard Bernstein e Stephen Sondheim, © 1957, renovado pelos autores; (p. 30) "Summer Night", extraído de *An Introduction to Haiku* de Harold Henderson, © 1958, do autor, reeditado com a permissão de Doubleday, departamento de Bantam, Doubleday, Dell Publishing Group, Inc.; (p. 49) *Poverty Knock*, p. 5, de Roy Palmer, Cambridge University Press, 1974; (p. 57) "Abime des Oiseaux", 3º movimento do *Quarteto para o Fim dos Tempos* de Messiaen, reproduzido com a permissão de Editions Durand S.A., Paris e United Music Publishers Ltd; (p. 58) "Navegando" do 5º volume *Mikrokosmos* de Bartók, © 1940, de Hawkes and Sons (Londres) Ltd., reproduzido com a permissão de Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.; (p. 62) "Charlie Rutledge" de Charles Ives, © 1920 Associated Music Publishers Inc.; (p. 62) "The Circus Band" de Charles Ives, reproduzido com a permissão de Peer-Southern Organisation; (p. 63) "Street Boy", extraído de *Salford Road* de Gareth Owen, © 1974 de Gareth Owen, editado por Macmillan; (p. 76) *Sagração da Primavera* de Stravinsky © 1921 da Edition Russe de Musique, copyright de Boosey & Hawkes Inc. para todos os países, concedido em 1947, reproduzido com a permissão de Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Gostaríamos ainda de agradecer pelo uso de material fotográfico e outros itens ilustrativos a:
(pp. 8, 22, 86 — à direita, centro) Science Photo Library; (pp. 29, 33 — o relógio) Bridgeman Art Library; (p. 30) Penny Price; (p. 33 — nuvens — pp. 79, 86 à esquerda, centro) Robert Harding Picture Library; (p. 45) Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; (pp. 54, 86 — em cima, à esquerda, à direita e no centro) Ardea; (p. 86) — centro, embaixo) Jim Hansom; (p. 86 — à direita, embaixo) Landscape Only.
Todos os esforços foram feitos para localizar os detentores de copyright, no entanto, teremos a maior satisfação de entrar em contato com aqueles que, porventura, tiveram seus direitos desrespeitados.

Agradecimentos do autor

Pela ajuda recebida, gostaria de agradecer a:
Roy Bennett, Annie Cave, Chen Chi-Liu, meus alunos, David Reck, Andy Smith e Wong Ching-Ping.

Sumário

Ao Professor 7

A INICIAÇÃO 8

Como abordar a composição 8
Sons: a matéria-prima 8
A idéia musical 12
Próximo estágio: como usar as idéias musicais 15
Pensando estruturalmente: uma abordagem inicial 17
Textura e *timing* 22

TÉCNICAS 24

INTRODUÇÃO 24

1 TEMPO 25
Unidade de tempo (pulsação ou batida) 25
Ritmo 28
Divisão e adição 36
A ornamentação de uma unidade de tempo 40

2 MELODIA 42
Linha e contorno 42
Fraseado 48
Como encontrar as notas da melodia: escalas 50
Como encontrar as notas da melodia: acordes 51
Como desenvolver uma melodia 52
Melodia + acompanhamento 57

3 PALAVRAS 60

4 ACORDES 64

5 TIMBRE 68
Como ouvir os harmônicos 68
Duas importantes características da série harmônica 69
O que é o timbre? 69
Como explorar os sons da voz 71
Os harmônicos da voz 73

6 TEXTURA 74
Harmonia 74
Como usar a série harmônica 77
Os bordões e os ostinatos na criação de texturas 78
Várias melodias simultâneas 81

7 ESTRUTURAÇÃO 85
Como começar e como terminar 85
Como pode a fala ajudar na estruturação da música 87
Princípios estruturais 88
Como usar o envoltório na criação de estruturas 89

PROJETO FINAL 91

A Emboscada 91

O BANCO DE RECURSOS DO COMPOSITOR 93

LISTA DE PEÇAS PARA OUVIR 95

OBSERVAÇÃO DO AUTOR SOBRE A LISTA DE PEÇAS PARA OUVIR

O propósito desta lista é o de prestar uma ajuda extra às classes de composição. Ela visa apenas sugerir e não tem caráter prescritivo. O uso que se dará às peças poderá orientar-se de acordo com as tendências reveladas pelos alunos em suas composições.

A seção 7 da lista (Estruturação) contém exemplos de peças ou movimentos que servem para ilustrar alguns pontos do capítulo 7. A Sinfonia nº 5, de Beethoven, e as Sinfonias para instrumentos de sopro, de Stravinsky, ilustram bem os princípios estruturais: a repetição e o contraste. As obras de Lutoslawski e de Varèse são exemplos de uma estrutura dramática e a de Berio revela não só o uso da fala na estruturação musical (2º movimento), como também o emprego de colagens e citações (3º movimento). As outras peças estão ligadas ao exercício 64 (p. 89), que tem como objetivo levar os alunos a ouvir um maior número de músicas e ajudá-los a focalizar as estruturas musicais através do emprego de um simples princípio. Estes exemplos foram escolhidos por oferecerem detalhes que podem ser abordados diversamente e também por apresentarem uma forma básica com as seções de abertura, de encerramento e a do corpo principal da música, compreendido entre as outras duas.

Ao professor

A maneira como, neste livro, a composição é abordada, é artesanal e apóia-se na arte de ouvir e interpretar. Nele, não há preferência por qualquer estilo musical: o estilo resulta da experiência e da predileção de cada um. Compor é, ao mesmo tempo, uma atividade e uma maneira de pensar que engloba todos os estilos. As primeiras tentativas nesse terreno podem ser inspiradas por qualquer tipo de música. O que possa ser a música está fora do nosso controle, depende muito do gosto e da experiência da pessoa. Nosso trabalho, como professores, inicia-se no momento em que começamos a dar forma às idéias do aluno, sejam quais forem suas afinidades musicais.

Embora a criatividade seja muito importante nesse gênero de trabalho, é essencial, num curso de música, que fique bem definida a relação entre criatividade e composição. A composição é *um* dos modos de ser criativo em música; há outros, a interpretação, por exemplo.

Outra distinção necessária é a que diz respeito à composição e à improvisação. Ambas estão interligadas, mas a composição não é uma atividade que decorre no tempo real. Ela não tem de ser feita no momento da execução da peça. Já a improvisação implica um contexto real de tempo, durante o qual as decisões têm de ser tomadas incontinenti. São duas atividades que podem ser praticadas tanto em grupo como individualmente; a primeira está muito mais de acordo com a filosofia deste livro. Muitos dos exercícios são igualmente apropriados às duas práticas e a combinação das duas seria, possivelmente, a melhor maneira de abordá-los. Na verdade, os exercícios foram intencionalmente planejados de modo a abarcar um determinado número de pessoas: a opinião do autor é a de que, para os alunos, seria desejável, tanto do ponto de vista social como musical, que fizessem música em grupo, que pode variar quanto ao número de pessoas.

A primeira seção vai possibilitar a iniciação do compositor ou a sua reiniciação, no caso de já existir uma experiência anterior. As seções seguintes exploram as diversas dimensões da música através da prática de composição. Os exercícios e a abordagem foram planejados especificamente, para os alunos que se preparam para a obtenção do certificado geral de educação secundária; o conhecimento e a experiência, quando adquiridos cedo, podem desenvolver-se extraordinariamente e fazer com que o aluno encontre o nível correto de abordagem do trabalho. Nessa fase, uma direção cuidadosa e sensível do professor é essencial.

O *banco de recursos do compositor* e a *lista de peças para ouvir* constituem duas particularidades do livro. O propósito do *banco de recursos* é o de funcionar tanto como uma memória, contendo alguns procedimentos usados em composição, como o de também servir de trampolim para as idéias. Já a *lista de peças para ouvir* objetiva auxiliar os professores na elaboração de um programa que sirva de suporte às aulas de composição.

A INICIAÇÃO

Como abordar a composição

Neste livro, a composição da música é tratada como um **trabalho artesanal.** Você pode aprender muito compondo as próprias músicas. Na verdade, esta é uma das maneiras mais fáceis e estimulantes de ficar sabendo como se processam os mecanismos da música. A idéia corrente de que os compositores ficam sentados à espera da inspiração nem sempre é correta. Eles desenvolvem sua arte, adquirem habilidade e aprendem a partir da própria experiência. Todos nós temos que começar de algum ponto e nossas experiências musicais são, de longe, a melhor maneira. Aquelas mais antigas, que estão mais arraigadas em nossas mentes, são as que mais nos servem, mesmo quando lhes acrescentamos outras novas.

Improvisar e **ouvir** constituem-se em duas importantes atividades secundárias. Você pode tirar boas lições das músicas feitas por outros e também pode aprender muito testando num instrumento (ou cantando) suas idéias musicais. Caso fique satisfeito com a música que compôs, ótimo; do contrário, o melhor será fazer alterações e ouvir, em seguida, para saber qual foi o resultado. O fundamental neste livro é que você adote uma atitude de experimentação, de *workshop* (oficina), e também que ouça muita música dos mais variados estilos. No final do livro, você encontrará uma lista de peças que recomendamos para ouvir.

Sons: matéria-prima

Se você estudou arte na escola, é bem possível que tenha entrado em contato com diferentes tipos de materiais e feito uso de uma variedade de técnicas, e é possível também que tenha criado alguma coisa da qual tirou alguma lição quando, mais tarde, pôde discuti-la criticamente com o seu professor. Este procedimento é muito semelhante ao da composição que, antes de tudo, é o ato de fazer. Se você acha graça em ficar tirando sons das coisas, como talvez, em outros tempos, tenha gostado de montar coisas com tijolinhos, então, você e a composição foram feitos um para o outro. Você irá amá-la e, com ela, se divertir e aprender muito.

Aqui, vão dois exercícios para você se iniciar.

A natureza está repleta de formas maravilhosas, como estes cristais de gelo:

Estes são apenas alguns exemplos da rica variedade de formas visuais. A natureza está cheia de formas e sons maravilhosos.

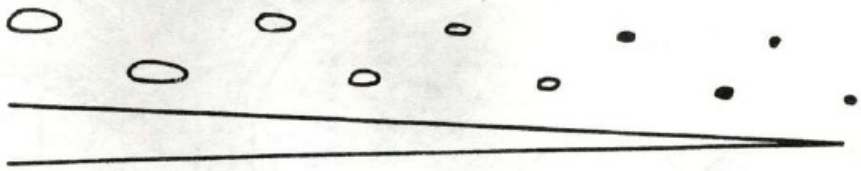
Exercício 1 Escolha um lugar interessante para visitar, que pode ser aberto ou fechado; por exemplo, uma estação de trens, um bosque, uma biblioteca.

Durante cinco minutos fique em silêncio, e apenas escute. Depois, faça uma lista das formas dos sons mais interessantes que ouviu. Descreva-os do jeito que achar melhor, indicando se eram sons breves ou longos, fortes ou fracos, de ataque (o instante inicial) incisivo ou suave. Mostramos, aqui, um exemplo.

OS SONS NUMA ESTAÇÃO DE TRENS

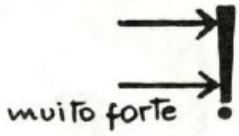
Som	Breve/Longo	Forte/Fraco	Ataque
passageiros sentando em seus lugares	bem longo	fraco	suave
passos	breve	de médio a fraco	incisivo
as portas dos trens batendo	breve	muito forte	incisivo
vozes conversando	uma mistura	médio	uma mistura
trem andando	contínuo	forte	uma mistura

Depois de feita a lista, separe os tipos de sons: humanos, mecânicos e naturais. Tente agora representar num desenho simples cada um dos sons. O de passos, por exemplo, poderia ser representado da seguinte maneira:



Esta seria a representação de alguém que vai caminhando para longe do ouvinte. O sinal significa "ficando cada vez mais fraco" (*diminuendo*).

O barulho de uma porta de trem batendo poderia ser visto assim:



Durante todo o tempo em que estiver fazendo este exercício, lembre-se destas três etapas:

OUVIR

RELEMBRAR

REGISTRAR (escrevendo)

Se você possuir um gravador portátil, poderá levá-lo ao local, para, mais tarde, registrar os sons, ajudado pela gravação.

Exercício 2 **A** Escolha um instrumento, por exemplo, um prato suspenso (de preferência, grande), uma guitarra ou algum que seja bem simples como a barra de um carrilhão. Ponha-se a tocá-lo, investigando todos os sons que ele é capaz de produzir. Faça experiências: tire sons fortes e fracos, longos e breves, varie a maneira de tocar o instrumento; se ele for de percussão, use baquetas diferentes. Depois de ter descoberto um número razoável de sons, faça uma lista deles, descrevendo-os sumariamente.

Em seguida, estude a lista e ordene os sons da maneira que julgar melhor. Por exemplo, poderia arrumá-los partindo do mais fraco para o mais forte ou, então, de acordo com a altura, isto é, começando do mais baixo e terminando com o mais alto. Use o seu instinto e bom senso. Volte mais uma vez a tocá-los, agora, na ordem que escolheu e, se possível, grave-os para ouvi-los.

Aqui, damos as diferentes etapas deste exercício:

INVESTIGAR num instrumento de sua escolha

FAZER A LISTA dos sons

RESOLVER qual será a ordem deles

TOCAR

GRAVAR (num teipe)

OUVIR

B Volte, novamente, a examinar a lista e faça desenhos sumários ao lado de cada um dos sons.

Para o prato, poderíamos dar as seguintes sugestões:

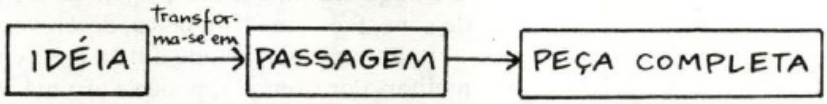
Som	Desenho
forte, baqueta dura	
rufo suave	
batida no oco do prato	
um rufo crescendo e, depois, diminuindo	

Naturalmente, estamos apenas sugerindo, você mesmo terá de imaginar os seus desenhos.

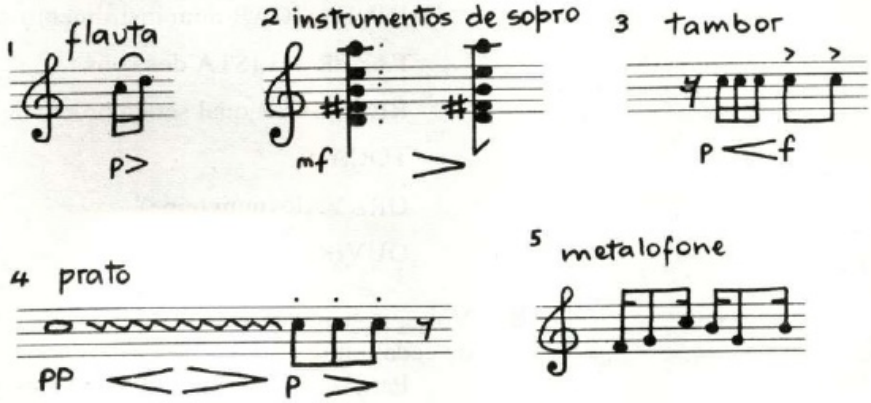
Enquanto você procurava resolver os exercícios 1 e 2, estava já compondo e, provavelmente, sem se dar conta disso. E, também, já está começando a aplicar o seu pensamento aos sons e *à maneira como* eles se agrupam e se ordenam. Agora, poderá passar ao próximo estágio.

A *idéia* musical

Você já começou a compor, mas deve estar fazendo-se algumas perguntas do tipo: como vou saber se o que faço é bom ou ruim? Aonde levará esse trabalho? O que vou fazer com essas formas que produzi? *Uma* resposta (e é bom deixar bem claro que não existe apenas uma) seria a de que você deveria, principalmente, preocupar-se em aprender como dar forma a uma coisa *pequena* que, depois, se transformasse numa passagem de música ou mesmo numa peça musical. O procedimento poderia ser esquematizado da seguinte maneira:



Uma idéia musical é uma forma muito *simples*. Ela não contém qualquer recheio ou repetição óbvia. A seguir, damos alguns exemplos de idéias musicais:



Como você pode observar pelos exemplos, as idéias podem tomar muitas e diferentes formas. Em 1, ela é um pequeno motivo melódico; em 2, um acorde com contorno rítmico; em 3 e 4, são, por excelência, rítmicas, mas específicas do som de tambor e do prato e, em 5, forma um padrão baseado no ritmo e na altura das notas.

As idéias musicais só podem ser expressas na forma de melodia, acorde e ritmo ou, então, pela combinação desses três elementos. O que mais importa é saber se ela possui ou não alguma particularidade que dê condições ao seu desenvolvimento. As palavras-chaves, aqui, são:

- capacidade de DESENVOLVIMENTO

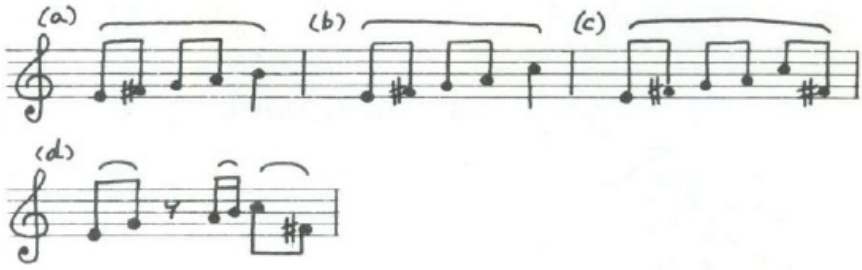
  e

- POTENCIALIDADE para o futuro

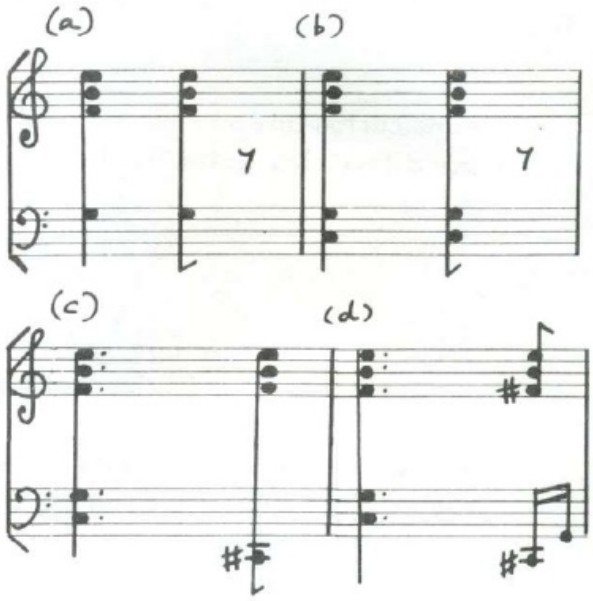
Vejamos como é possível modelar nossas idéias.

1 Como uma melodia

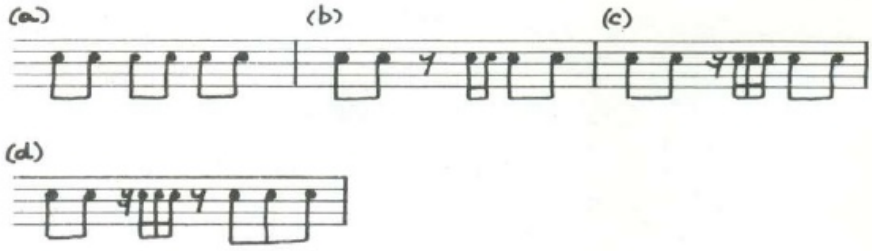
Abaixo, mostramos como uma idéia melódica bem simples vai gradualmente se desenvolvendo (ou ganhando forma). Nós nos valemos, neste exemplo, do emprego do **contorno** (a linha formada pela altura das notas), do **contraste** e daquilo que é do domínio da **imprevisibilidade**. Todas as três maneiras procuram desenvolver a idéia no sentido de torná-la mais equilibrada.



2 Como um acorde

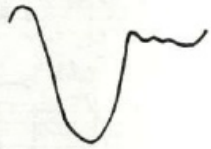


3 Como um ritmo

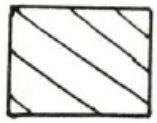


Exercício 3 Conceba um número de idéias e toque-as em um ou em diferentes instrumentos. Ouça-as com atenção e tente dar-lhes forma. Depois que se sentir razoavelmente satisfeito com alguma, escreva-a da maneira que lhe parecer mais apropriada. Se ela puder, com facilidade, ser exprimida pela notação usual, use esta, mas talvez uma notação mais gráfica seja melhor para os seus sons. É possível que você tenha de criar uma maneira sua de escrever. De qualquer modo, procure sempre fazer notações claras e simples.

um som deslizado

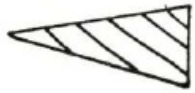


um som complexo
(com muitas vozes
com diferentes sons)



sons curtos dados
por diferentes notas

um som que vai tornando-se
forte e é interrompido



movimento com uma onda suave
que se alterna entre duas notas

Lembre-se, o som da música tem muito mais importância do que a sua aparência na folha de papel. Entretanto, seria uma boa idéia se você adquirisse o hábito de escrever claramente a sua peça quando fosse passá-la a limpo pela última vez.

Agora, execute suas idéias para os colegas e discuta a peça com eles. Troquem, entre si, as peças, de modo que cada um possa tocar as idéias do outro.

Discussão: até que ponto foi ou não a peça bem-sucedida

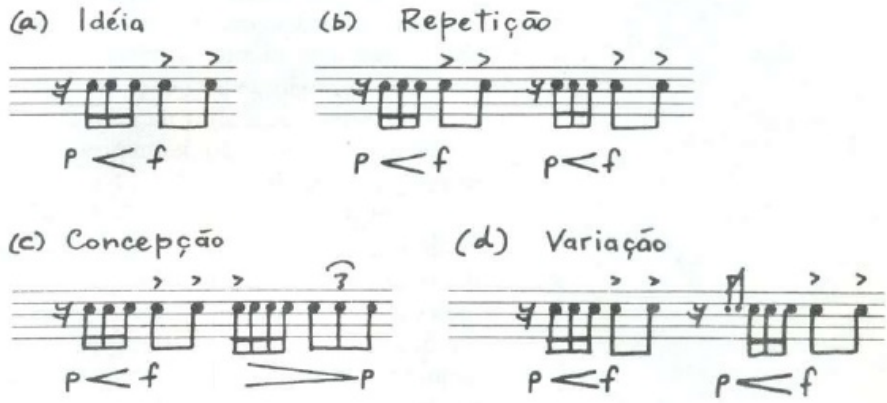
até que ponto a notação se mostrou eficaz

Próximo estágio: como usar as idéias musicais

Iremos abordar este problema através de sua forma mais básica. Existem três maneiras possíveis de proceder para transformar uma pequena idéia musical numa peça de maior extensão.

1 **repetindo** a idéia musical, o que pode ser assim representado: **A + A + A** etc.
2 **concebendo** uma coisa inteiramente diferente que faça **contraste** com a primeira idéia ou que ponha como **resposta** a esta: **A + B**.
3 **variando** a primeira idéia: **A + A' + A''** etc.

Damos, aqui, exemplos construídos com uma única idéia básica. Naturalmente, cabe ao compositor escolher aquele que convém mais à sua idéia.



Agora, tente resolver o exercício que se segue.

Exercício 4

Partindo de uma idéia sua, teste os procedimentos indicados abaixo (cada um de uma vez), de maneira a, mais ou menos, duplicar a extensão da música.

- REPETIÇÃO
- CONTRASTE
- VARIAÇÃO

Uma boa maneira para você ordenar este trabalho seria:

COMPOR (pensando e rascunhando)
FAZER A NOTAÇÃO
GRAVAR (num teipe)

Gravar e reescutar são duas atividades secundárias de valor incalculável que vão ajudá-lo a perceber o *efeito* daquilo que compôs; isto, em certo sentido, funciona como um *feedback* para possíveis correções e desenvolvimentos posteriores.

Quando você sentir que já está dominando os três procedimentos — o que, provavelmente, não ocorrerá nas primeiras tentativas —, passe para o próximo exercício.

Exercício 5 **A** Combine duas versões da *mesma* idéia que possam ser, simultaneamente, tocadas em diferentes instrumentos.

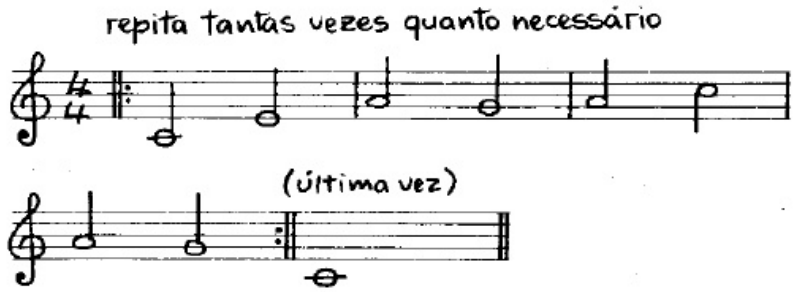
B Combine duas *diferentes* idéias que possam ser tocadas, simultaneamente, em diferentes instrumentos. Escolha duas idéias que se ajustem uma à outra ou, então, que tenham alguma coisa em comum ou que se ponham, razoavelmente, contrastadas.

Os exercícios 4 e 5 contêm os primeiros passos de duas atividades básicas da música e da composição. No 4, já se encontra um esboço do raciocínio **melódico**, embora sua solução não esteja apenas confinada à melodia. De certo modo, sempre que você associar um som a outro que o antecede ou sucede, você está raciocinando *melodicamente*. No 5, está a base do raciocínio **harmônico** e **contrapontístico**; um e outro se referem a sons que são tocados ao mesmo tempo. Em outra parte do livro, você irá saber mais sobre a harmonia, conceito de fundamental importância.

Outro modo de proceder com relação ao problema do uso da idéia musical iremos descobrir na música de Java e de Bali, na Indonésia. Em certo sentido, temos, aqui, um procedimento ligado ao que já foi dito com referência às idéias musicais. Numa peça javanesa, a fonte principal da música está numa simples melodia de que se valem todos os músicos do conjunto. Normalmente, a peça tem 20 ou mais partes, todas relacionadas umas com as outras. Os músicos, de certa forma, tocam a mesma melodia, chamada *balungão*, o que pode ser traduzido como esqueleto melódico (em javanês, *balung* significa "osso"). Assim, a melodia é o esqueleto da música que deve, com desenvolvimentos caprichosos, ser preenchido por determinados instrumentos. O conjunto é chamado *gamelão*, palavra que está associada à que quer dizer "martelo". A maioria dos instrumentos é de percussão.

Exercício 6 Para este exercício, você vai precisar de um conjunto, o maior que conseguir formar, com no mínimo três músicos.

(a) Examine com atenção a seguinte melodia: ela é o *balungão* da peça abaixo:



(b) Divida o grupo em três partes.
(c) A parte 1 compete aos instrumentos de registro baixo que devem tocar muito lentamente.
(d) A parte 2 fica com os instrumentos de registro médio e preencherá, com ornamentos, as brechas entre as notas longas da parte 1.
(e) A parte 3 será tocada pelos instrumentos de registro alto e deve ornamentar a melodia com notas rápidas.

Estudem juntos, tocando cada qual o seu instrumento. Se for grande o número de músicos, introduzam instrumentos sem afinação e resolvam que participação eles poderiam ter na música. Gravem a versão final da peça e, depois, ouçam-na. Não deixem também de ouvir algumas músicas javanesas e balinesas (*Ver* Lista de peças para ouvir).

Pensando estruturalmente: uma abordagem inicial

A maioria dos compositores costuma usar, ao mesmo tempo, dois tipos de raciocínio: o primeiro está ilustrado pelo que aprendemos até aqui, isto é, a criação da música pela expansão de uma idéia inicial. Tal maneira de raciocinar pode ser descrita como

- o raciocínio de dentro para fora

A segunda é o oposto

- o raciocínio de fora para dentro

Quase sempre, os compositores passam, instantaneamente, de uma destas maneiras para outra; isto, além de incentivar-lhes a imaginação, ajuda-os a guardar o sentido de proporção da obra. Seria, comparando, o procedimento dos pintores que, vez por outra, se afastam da tela para, depois, voltar e retomar o trabalho no quadro.

Estruturamento é uma boa palavra para referir este tipo de procedimento que, já em si, está relacionado com o plano ou a arquitetura da peça de música.

Exercício 7

No nosso trabalho com as idéias musicais, fomos, gradualmente, transformando uma pequena idéia em alguma coisa bem maior. Agora, iremos dar um salto de

- UMA idéia sonora

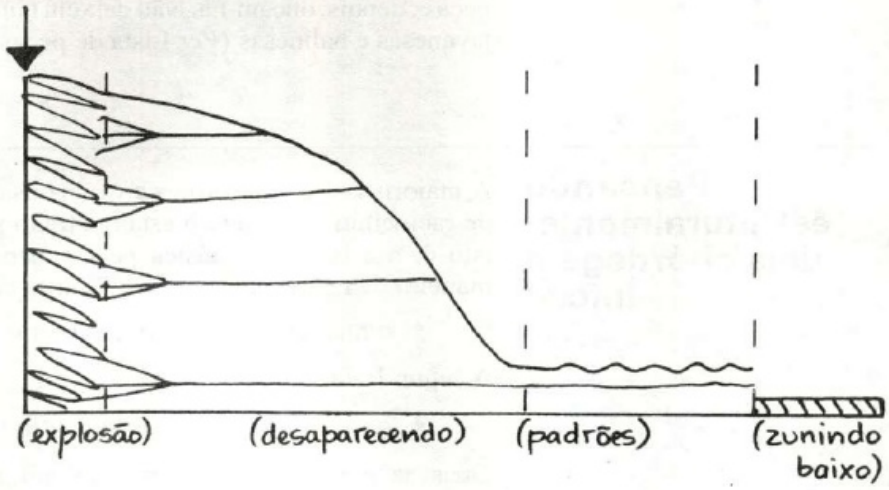
para

- uma peça COMPLETA, abordada através de sua ESTRUTURA

A Bata num prato suspenso com uma baqueta de qualidade, *uma só vez* e bem forte, de modo a conseguir um som bem cheio.
Ouça com atenção o som produzido e você irá notar diversas coisas nele.

1 O início é a explosão do som.
2 O som será ouvido, durante algum tempo, gradativamente desaparecendo.
3 O som está sempre mudando e, se você prestar atenção, irá escutá-lo formando padrões sonoros, inclusive com uma sugestão de batidas.
4 A nota inicial do prato é, na verdade, constituída por vários sons, muito próximos uns dos outros: se você tocar, com o seu braço, um montão de notas no baixo do piano, irá obter um efeito parecido com este dado pelo prato.
5 Se você ouvir com muita atenção, poderá também distinguir alguns sons mais ao fundo e apagados; principalmente, se colocar o ouvido próximo do prato antes que ele fique totalmente silencioso. Estes sons, a uma certa distância, são quase inaudíveis, mas de perto são muito bonitos.

B Faça, o mais detalhado possível, um *desenho* do som do prato. Por exemplo, ele poderia ter uma configuração como esta:



C A última etapa do exercício consistirá na composição de uma música para um conjunto de instrumentos do qual *não* deverá constar o prato. Só há uma "restrição": a forma ou estrutura completa de sua peça *deverá* corresponder a de uma batida de prato. Em outras palavras, imagine que o som do prato tenha se expandido no tempo, digamos que tenha duplicado a duração. Você poderá usar seu desenho como um guia para a forma da peça.

Não deixe de usar todas as características sonoras que perceber. Por exemplo:

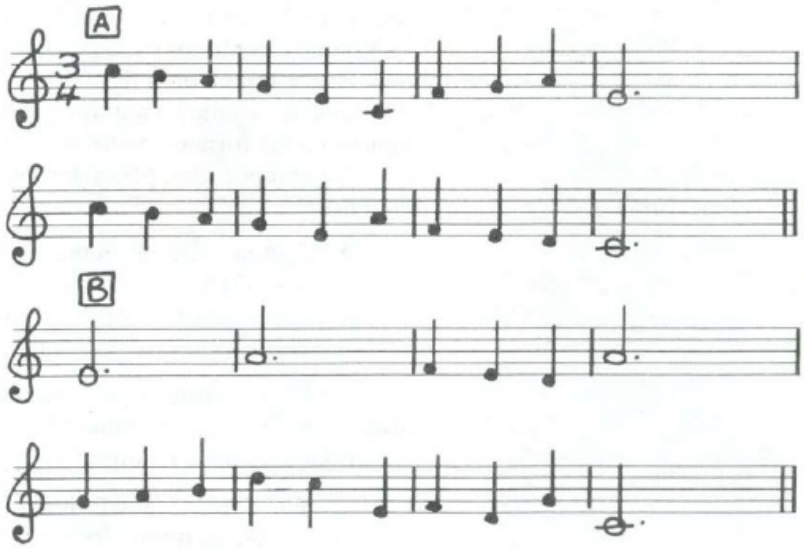
- a música poderia começar com a explosão do som
- ela iria tornando-se cada vez mais suave
- nela, poderia haver os diminutos padrões sonoros e batidas que são ouvidos no prato
- ela poderia ser construída com acordes de notas muito próximas

D Grave a peça e depois de ter ouvido, mais uma vez, o som do prato, ouça a sua gravação.

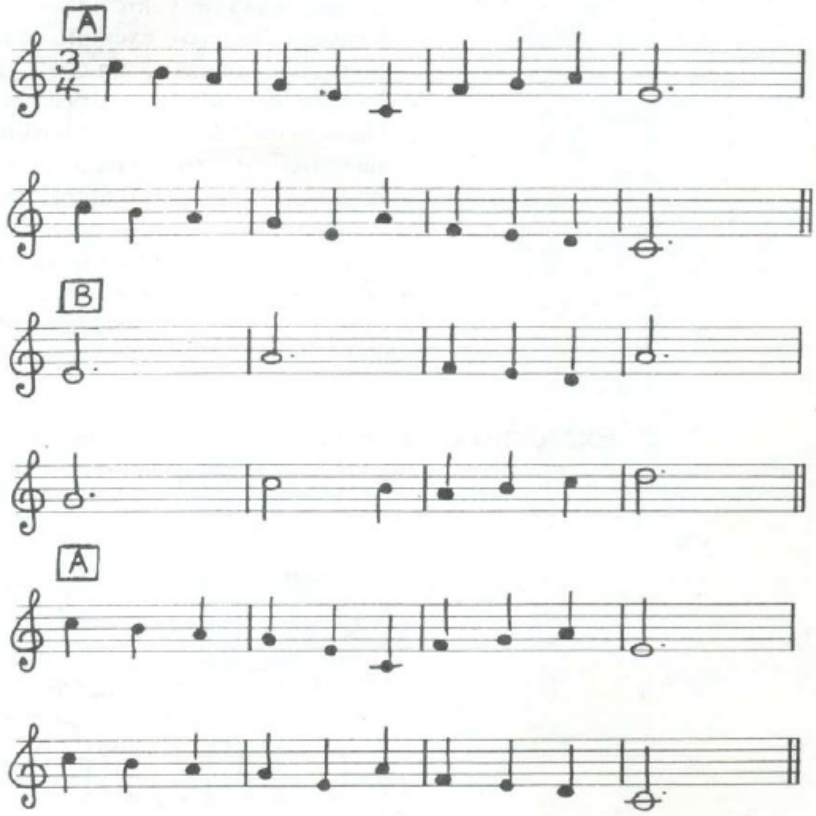
Binário e ternário

Duas das mais simples e eficazes maneiras de pensar estruturalmente são postas em prática desde longa data. Estas são, usualmente, chamadas **binária** e **ternária** e costumam ser designadas por **A B** nas peças de duas seções e por **A B C** nas de três seções. Damos, a seguir, exemplos dos dois casos:

Binária



Ternária



Embora o uso tradicional das estruturas binária e ternária esteja associado à tonalidade — à "linguagem" postulada pela tônica, pela dominante e por todos os tons relativos — elas, até hoje, continuam muito úteis aos compositores de todos os gêneros de música. Isto se explica pela relação simples e natural que têm com a criatividade musical. São como aquelas formas recorrentes na natureza e na ciência.

Ao compor uma passagem musical, você poderá prossegui-la adicionando

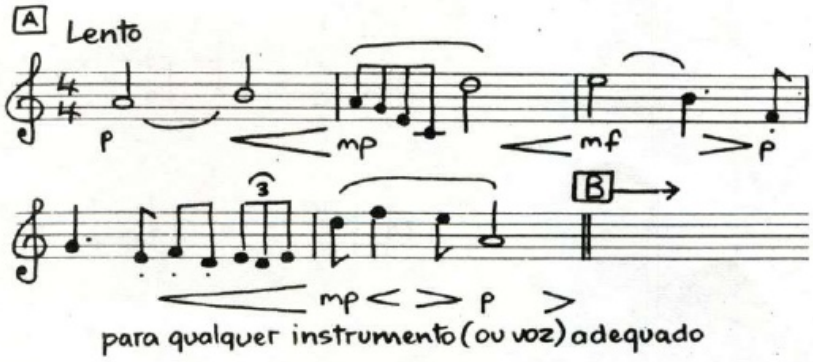
- alguma coisa diferente (mas não descabida), isto é, na estrutura BINÁRIA — **A B**, ou
- alguma coisa completamente diferente, seguida do retorno da primeira seção, isto é, usando a estrutura TERNÁRIA — **A B A**

Tanto na estruturação binária como na ternária, fazemos uso do **contraste**. O contraste musical pode ser obtido de várias maneiras. A seguir damos a lista de algumas:

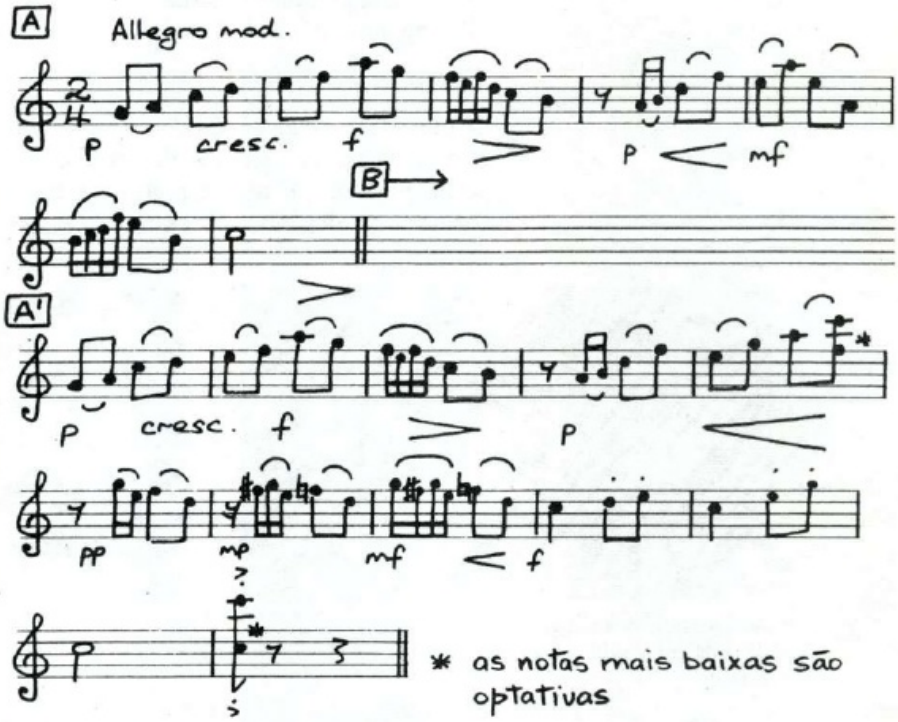
1 Alterando a velocidade (o andamento) da música.
2 Modificando os intervalos da melodia, ou seja, se na primeira seção houver muitos intervalos grandes, construa a segunda com intervalos pequenos.
3 Alterando o sentido rítmico, por exemplo, se numa seção houver muitas notas de valor pequeno, na outra, passe a usar notas mais longas. (Observe o exemplo da página 19: na versão binária você vê mais notas longas 𝅗𝅥. no começo da seção B.)
4 Usando sonoridades contrastantes.
5 Dando à melodia uma direção diferente. (Tanto na versão binária como na ternária mostradas na p. 19, a melodia da seção A tende a abaixar, enquanto a da seção B apresenta um movimento mais ascendente.)

Para compreender isto, aqui estão dois exercícios nos quais você deverá completar a música criando a seção ausente. Não esqueça que a completeza das estruturas, tanto binária quanto ternária, depende de uma nítida terminação da peça.

Exercício 8 Estrutura **binária.** Acrescente uma seção B à seguinte melodia. Você poderá tocá-la em qualquer instrumento que lhe seja adequado.



Exercício 9 Estrutura **ternária.** Acrescente a seção do meio (B) a esta melodia:



Novamente, use qualquer instrumento adequado.
Outra coisa importante a ser lembrada é que o sucesso do retorno da seção A, numa estrutura ternária, depende do **encaminhamento** dado à seção do meio, pois o retorno à primeira seção será tão mais satisfatório quanto mais a seção B se mostrar contrastada e, realmente, tiver sido desenvolvida da música da seção A. Observe, outra vez, o exemplo da página 19. Neste melodia ternária, no fim da seção B, temos a nota ré. É a nota mais alta em toda a música e aquelas que a precedem guardam intervalos de meio tom ou de tom, vale dizer, de lá a si, de si a dó e de dó a ré. Aqui, encontra-se o clímax da melodia e estamos prontos para retornar à seção A. Também a seção B não deixa de pôr-se em contraste com a seção A, onde cada frase, depois de iniciada pelo dó mais alto, faz, por meio de semínimas, um movimento regular descendente. Já na seção B, cada frase é iniciada por uma mínima pontuada e as notas têm movimento ascendente.

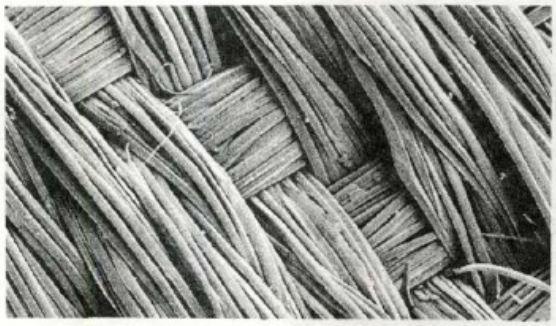
Quando você acabar os exercícios 8 e 9, grave, integralmente, as duas melodias e, em seguida, ouça-as.

Textura e *timing*

Estes dois importantes pontos da técnica do compositor são tratados de modo mais completo em outra parte do livro. Iremos apenas introduzi-los abreviadamente.

Textura

O que quer dizer textura? Literalmente, significa a sensação do tato fornecida pela superfície de um tecido ou de outro material qualquer; seria, portanto, a maneira como estão organizados os fios de modo a formar um desenho ou padrão. Observe estas diferentes texturas de tecidos.



A superfície de uma gravata de seda em tecido sarjado

Fios de poliéster retorcidos numa textura de *crêpe-de-Chine*

Musselina de algodão

Em música, o termo "textura" é aplicado aos sons — aos padrões característicos segundo os quais estão eles arranjados (formando uma trama) num trecho musical.

Exercício 10 Ouça algumas peças ou trechos de música como por exemplo:

J. Sebastian Bach — Fuga em lá bemol Maior de *O Cravo Bem Temperado*, Vol. II
Debussy — Prelúdio para piano, 1o. livro, "La Cathédrale Engloutie"
Monteverdi ou Gesualdo — um dos madrigais
Ravel — *Bolero*
A. Webern — Cinco peças para orquestra, OP. 10

A seguir, tente identificar onde teriam sido utilizadas as cinco descrições de texturas musicais abaixo:

(a) De acordes, com notas de altura próxima.
(b) Com quatro melodias simultâneas.
(c) De acordes, com notas de altura afastada.

(d) Com notas de valores pequenos e espaçadas, no tempo, uma da outra.
(e) Com uma melodia principal tocada por vários instrumentos com outros acompanhando.

Exercício 11 Componha você mesmo outras versões para estes cinco tipos de textura musical. Toque-as, grave-as e discuta-as com os colegas.

Timing

O *timing** pode, junto com a textura, funcionar como um importante instrumento da composição. Damos, aqui, duas maneiras de considerar o *timing*.

1 Que comprimento você deve dar a uma seção da música? Isso é importante e depende de um número de coisas, inclusive da posição que tem a seção dentro da estrutura global e de como você gostaria que ela fosse, se mais comprida ou menor que as outras seções.
2 Até que ponto a música deve ser imprevisível? É importante que aquilo que se mostra como alvo musical não seja atingido exatamente no momento esperado. Você, por exemplo, pode levar sua melodia num movimento ascendente e, antes que a nota mais alta seja atingida, retardá-la com um brevíssimo movimento descendente. Saiba esticar e comprimir as coisas. A música tem seus efeitos psicológicos. Ela deve prender o ouvinte. Enquanto estiver compondo, você também tem de pôr-se, de vez em quando, na posição de ouvinte; escute a música, saiba avaliar a oportunidade de seus efeitos.

Exercício 12 Não escreva nada. Forme um conjunto instrumental ou vocal com os seus colegas. Passem a compor de improviso, divertindo-se com o que foi dito nos dois parágrafos acima. Quando sentir-se satisfeito com uma passagem, grave-a. Depois de terminar, compare o que fez agora com o que foi feito no exercício 2. Veja o quanto já avançou de lá para cá.

* *Timing* — considerado aqui como a organização seqüencial do tempo em um trecho musical. (N.R.)

TÉCNICAS

Introdução

Você já começou a compor e a explorar, com os seus exercícios, certos materiais usados na composição. Também já passou a considerar alguns dos conceitos que os compositores costumam ter em mente quando vão desenvolver o seu trabalho. Vamos, agora, nos capítulos de 1 a 7, abordar os materiais que são essenciais à construção da música, que, em resumo, são os seguintes:

- COMPASSO: a unidade de tempo (pulsação, batida), o acento e o ritmo;
- MELODIA: a configuração de uma seqüência de notas;
- ACORDE: a configuração de notas que soam ao mesmo tempo;
- TIMBRE: a qualidade (a cor) do som;
- TEXTURA: os padrões formados pela disposição dos sons;
- ESTRUTURA: o plano da música;

Lembre-se, esta não é a única maneira de abordar a música; o que estamos mostrando é, na verdade, a abordagem do mundo ocidental. Como diz o professor de música e compositor americano David Reck, em seu livro *Music of the Whole Earth* (''A Música de Toda a Terra''):

Nós, no mundo da cultura ocidental (...) temos a tendência de ver a música, toda a música, sob um determinado prisma. Nós a vemos como se fosse dividida em melodia, ritmo, harmonia, timbre, conjuntos, contraponto e polifonia, orquestrações ou forma, quase como os filósofos medievais dividiam o mundo da natureza nos elementos: fogo, água, ar e terra. Tal modo de ver a música não é nem um pouco universal (...) ele é apenas o nosso modo.

Enquanto estivermos tratando das técnicas usadas na abordagem destas várias dimensões da música, estaremos, também, nos referindo à música não-ocidental. Compor é uma atividade que exige uma perspectiva universal: estamos interessados em todas as músicas, não importa a sua origem ou o seu estilo.

Todos os materiais de composição mencionados acima possuem técnicas que serão objeto de nossas considerações. Depois de tratarmos da **melodia**, mas antes de passarmos aos **acordes**, iremos considerar alguns aspectos da relação entre a palavra e a música. A palavra pode, às vezes, ser também um material de construção de grande utilidade.

Uma boa maneira de adquirir técnicas é saber qual o efeito que você deseja num determinado contexto musical e considerar a técnica como um meio para alcançá-lo; este seria quase um problema a ser resolvido no momento. Você não precisa adquirir um conjunto específico de técnicas *antes* de começar a compor; em certo sentido, a técnica é pessoal. Ela deve, de preferência, ser adquirida *através* do trabalho e não *antes* do trabalho. Seja qual for o lugar em que tenhamos começado, seja qual for a nossa experiência passada, sempre poderemos avançar ou mesmo (como essa não é uma área de verdades absolutas) começar novamente.

1 Tempo

O **tempo** é, talvez, o elemento mais importante da música e, sem dúvida, o que a torna tão diferente das artes visuais. Existem vários modos de considerá-lo. Ele pode

- ser MEDIDO
- estar constantemente MUDANDO
- ser CÍCLICO: voltar a ocorrer, depois de lembrado por fatos já acontecidos
- ser PSICOLÓGICO e INTERNO: em outras palavras, pode ser influenciado pelos nossos pensamentos e emoções

Tudo isto pode estar refletido na música e é extremamente curioso ver o que ela, de acordo com cada uma das abordagens, poderá revelar. Há ainda outras dimensões relacionadas com o tempo musical, todas valiosas para o compositor.

A primeira que iremos considerar será a **unidade de tempo — a pulsação** ou **batida**.

Unidade de tempo (pulsação ou batida)

Uma batida pode ser regular ou irregular. As pulsações normais de nosso organismo constituem bom exemplo de um batimento regular numa dada velocidade. Outros exemplos não tão perfeitos seriam:

passos

as batidas de um martelo

passos de dança

o dormir-acordar, como um padrão de nosso comportamento

a respiração

Todas as nossas batidas de coração são perfeitamente iguais, uma seqüência ininterrupta de impulsos, cuja velocidade, no entanto, poderá ser alterada pelos padrões de nossas atividades. O mesmo se dá na música: tanto podem seus tempos ser iguais como variar em função da aceleração ou desaceleração. Uma pulsação poderia ser assim representada:

. . . . . .

uma pulsação

Exercício 13

1 Num instrumento de percussão de som seco, como o bloco, procure reproduzir os efeitos de nossas pulsações, fazendo o possível para não se apressar ou se atrasar. Um bom truque para isso será contar:

Um e Dois e Três e...

É também importante que todos os sons saiam igualmente fortes. Coisa bem difícil de ser conseguida; por isso, treine o máximo que puder.

2 Agora, forme um conjunto de músicos e escolha alguém para dirigi-los; executem as batidas em conjunto, com o maestro coordenando-as.

Ao invés de fazerem todos os mesmos sons, busquem um padrão sonoro onde a acentuação caia sobre o "um" da contagem um-dois. O maestro poderá ajudar, assinalando o "um" com um sinal indicativo de para baixo e o "dois", com o sinal que indica para cima.

3 Façam a mesma coisa, agora, usando os seguintes padrões numéricos:

três

quatro

cinco

seis

Lembrem-se sempre de fazer coincidir o som mais forte com o "um" e procurem não apressar o andamento; controlem as batidas.

Exercício 14 Como exercício extra para testar sua capacidade de controlar as batidas, faça o seguinte:

1 Divida igualmente o grupo.

2 Dê a cada grupo menor um número:

Grupo 1: dois
Grupo 2: três
Grupo 3: quatro
(Não vá além de sete)

3 Cada grupo tem o seu maestro e deve tocar ou bater sua maneira particular de dividir as batidas. Os grupos devem entrar um de cada vez, até que haja diversas divisões da mesma batida sucedendo simultaneamente. Assegure-se

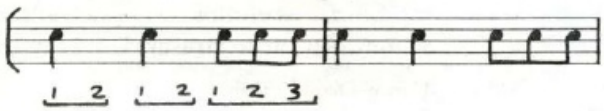
- de que todos estão usando a mesma velocidade nas batidas

e

- de que em todas as contagens do "um" a batida soe mais forte do que os outros ataques do grupo; exagerem nessa diferença.

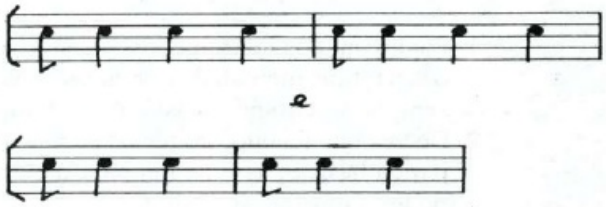
Talvez, você queira introduzir um tipo especial de sonoridade em todas as contagens do "um"; poderia ser, por exemplo, o único lugar onde fosse usado um acorde. Esse iria sobressair-se todas as vezes em que um grupo chegasse ao "um".

Em muitas músicas do mundo inteiro há pulsações agrupadas irregularmente; na Europa Oriental, por exemplo, você irá encontrar misturas de duas e três batidas, como esta:

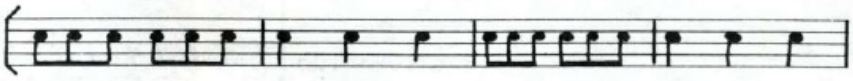


O compositor Bartók usou bastante, em sua música, estas modalidades de agrupamento. Ouça as Danças N.os 2 e 4 das "Seis Danças de Ritmo Búlgaro" do volume VI de *Mikrokosmos*.

Na Índia, o uso de agrupamentos irregulares pode ser bem mais complexo:



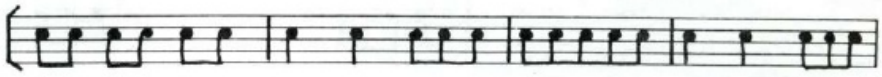
O compositor americano Leonard Bernstein, na canção "América" de *West Side Story*, usou de modo interessante os agrupamentos de dois e três, cujo padrão se mostra assim:

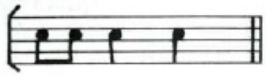


Ouça uma gravação dessa canção.

Exercício 15

1 Execute a seqüência mostrada abaixo, mantendo uma contagem uniforme.





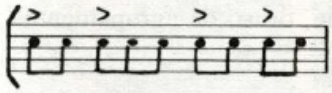
2 Construa você mesmo uma seqüência de grupos, num encadeamento de dois e três. Toque-a.

Agora, já pesquisamos um número de importantes elementos para tratar do tempo musical. Esses podem ser resumidos nos seguintes:

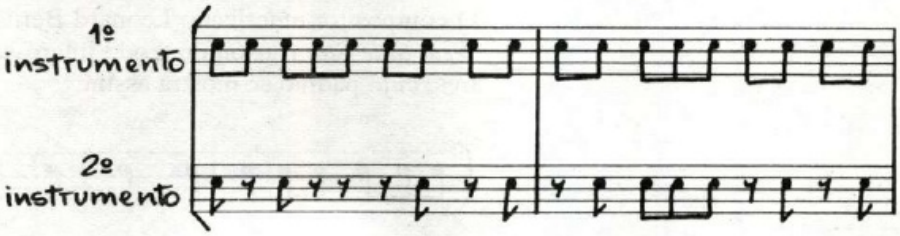
- unidade de tempo (pulsação ou batida)
- divisão de um tempo (um, dois, um, dois etc.)
- acento (a ênfase dada aos primeiros tempos)

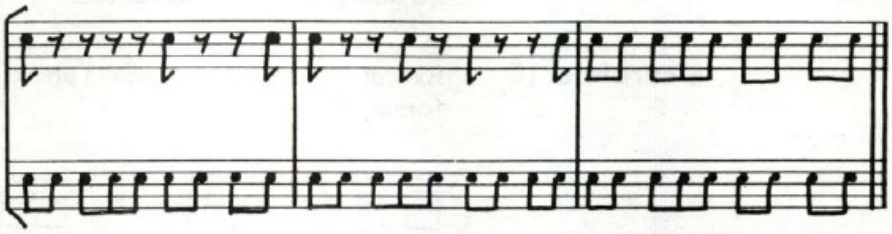
Em todos esses exemplos, o valor da nota que fundamenta os tempos é igual ao da quiáltera, o que cria o efeito é a distribuição dos acentos que separam as notas em grupos desiguais.

Exercício 16 Componha uma peça para dois instrumentos da percussão com o seguinte padrão dos tempos básicos: 2 + 3 + 2 + 2. Este poderia ser representado por quiálteras:



1 Ponha um dos instrumentos tocando as batidas básicas e o outro com o seu toque intercalado por pausas nos lugares que lhe parecer melhor, sempre procurando ajustá-lo nos tempos básicos: 2 + 3 + 2 + 2.
2 De vez em quando, troque os papéis dos instrumentos, de modo que a batida básica passe de um para o outro instrumento: o plano da peça poderia mostrar-se assim:





Lembre-se: cada contagem de quiáltera *deve* ter duração igual à dos outros tempos.

Exercício 17 Pegue o número 12 e divida-o de modo a obter uma seqüência de números que correspondam a padrões simples. Por exemplo: 2 + 3 + 2 + 2 + 3. Toque os padrões que você encontrou, depois, em combinação com um colega, passe cada um a tocar, simultaneamente, uma diferente versão das 12 batidas.

Ritmo

Agora iremos abordar o tempo sob um ângulo ligeiramente diverso: o do ritmo. No instante mesmo em que você fizer um som, já estará combinando uma série de elementos. Todo som se encontra numa determinada freqüência, isto é, numa altura particular. O som tem

- INTENSIDADE
- TIMBRE
- DURAÇÃO

Quando estes elementos se apresentam associados a outros sons, eles possuem um particular

- ♦ LUGAR no tempo

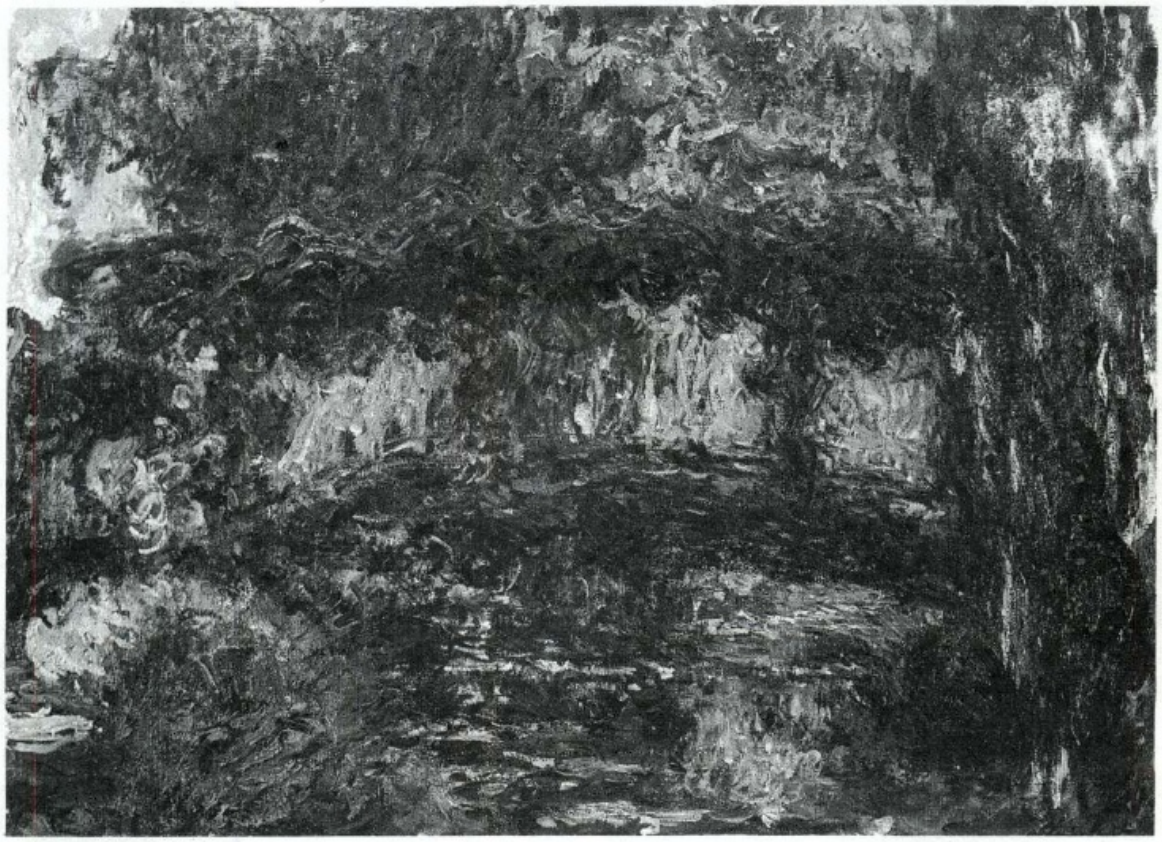
Os dois últimos elementos se unem para criar a dimensão da música a que chamamos **ritmo**.

Os principais aspectos do ritmo são:

- ♦ SOM
- ♦ SILÊNCIO
- ♦ ACENTO/AUSÊNCIA DE ACENTO

A maneira como estes estão associados determina o caráter do ritmo: os sons classificam-se em acentuados e não-acentuados (tempos fortes e tempos fracos). Faz parte ainda deste processo a duração do som e do silêncio, naturalmente, dois dados muito importantes. Neste ponto, seria bom se estabelecêssemos um paralelo com as outras artes:

1 Você pode pintar um quadro cobrindo o papel com cores e/ou linhas (observe a pintura impressionista abaixo):
2 Ou pode dar umas tantas pinceladas, deixando muitos espaços em branco que ajudam a articular a pintura (veja o exemplo da caligrafia chinesa que mostramos à página 44).



"Nymphéas: Pont Japonais" de Claude Monet

Nossa segunda maneira de abordar o ritmo está relacionada à poesia japonesa haicai que prima pela concisão e brevidade, dizendo muito com pouquíssimas palavras. Ela é constituída por três únicos versos, por isso, não há lugar para detalhes. Damos, traduzido, este exemplo:

NOITE DE VERÃO

um CLARÃO no céu:
a floresta iluminou
eu vi um espelho dágua

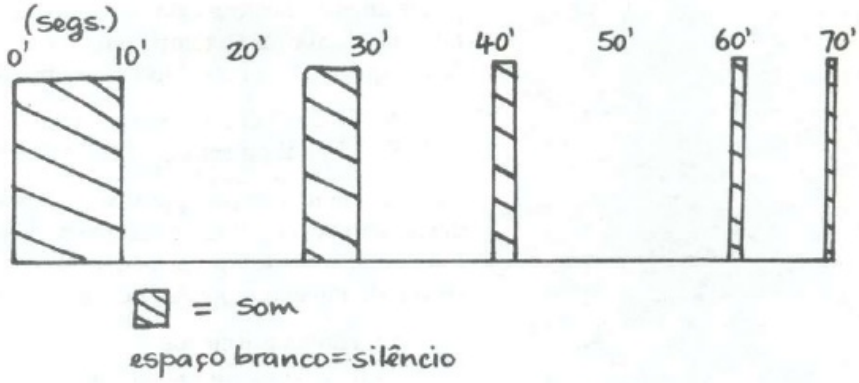
(Tradução livre de um exemplo do livro *An Introduction to Haiku*, de Harold Henderson.)

Nenhum procedimento tem, necessariamente, de ser aquele que é exato, que é perfeito; o que importa, em música, é que tenhamos à mão um amplo leque de possibilidades rítmicas. O silêncio não existe, aqui, só para ser preenchido, ele e o som se sustentam mutuamente, do mesmo modo que, num quadro, as linhas, as cores e os espaços brancos também estão apoiados uns nos outros.

Exercício 18 A Improvise uma peça em que haja ampla variedade de timbres e esteja apinhada de sons. Exclua todo silêncio. Tente construir uma textura das mais complicadas, por exemplo, com várias idéias tocadas simultaneamente. Ficará mais fácil se você improvisar a peça contando com a participação de, pelo menos, quatro colegas; quanto mais gente melhor, pois mais facilmente se conseguirá um aglomerado de sons. Esta etapa do exercício é a contrapartida do efeito de "aglomeração" da pintura impressionista, mostrada anteriormente.

Ouça o "Jeux de Vagues" de *La Mer* de Debussy e *The Fourth of July* ("O Quatro de Julho") de Charles Ives. Estas duas obras irão lhe mostrar duas interessantes versões deste tipo de estrutura musical.

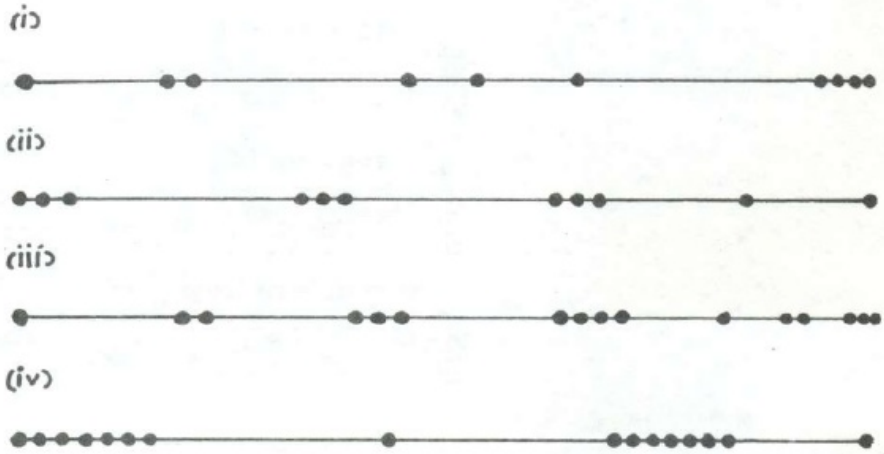
B Improvise, usando o plano abaixo, uma peça onde haja uma grande proporção de silêncio.



Forme um pequeno grupo de umas quatro pessoas ou faça sozinho este exercício. Depois de cada silêncio, procure criar ou sonoridades muito fortes, ou muito suaves. Se você gravar e, em seguida, ouvir a sua peça, vai reparar que os silêncios, realmente, fazem com que os sons adquiram maior efeito. Esta segunda parte do exercício é a contrapartida da caligrafia chinesa ou da poesia japonesa haicai.

O compositor Haydn foi um mestre do silêncio que, para ele, se constituía num meio de dar forma à música. Ouça o último movimento de sua Sinfonia Nº 100, a "Militar" e ouça, também, a segunda das *Seis Pequenas Peças para Piano*, Opus 19, de Schoenberg, onde o silêncio é largamente empregado.

Exercício 19 As quatro peças que se seguem usam silêncio e sons. Execute-as em qualquer instrumento e, depois, avalie o conjunto do silêncio em cada uma das peças. Na notação, cada espaço significa silêncio — quanto maior o espaço, mais longo será o silêncio — e o ponto representa um som curto.



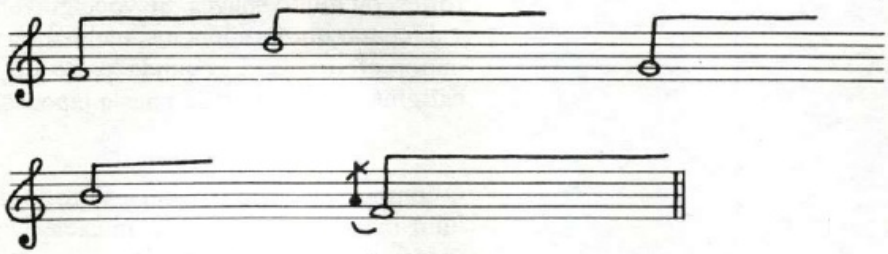
Os exercícios 18 e 19 serviram para que você, enquanto fosse passando, meio despreocupadamente, por alguns problemas relacionados com o tempo, já fosse também investigando o ritmo. Mas, antes de entrarmos propriamente neste assunto, vamos considerar em maior detalhe uma maneira de abordar o tempo que é característica da composição do século XX, e que pode ser encontrada no mundo inteiro. Assim, temos o tempo:

- ESCRITO ou posto em COMPASSO
- LIVRE ou sem COMPASSO

As quatro peças que você acabou de tocar pertencem à segunda destas categorias; elas e mais o exercício 18 são destituídos de compasso. Esta notação de tempo que corre livre como um manso regato é característica da música japonesa de flauta e pode ser também encontrada

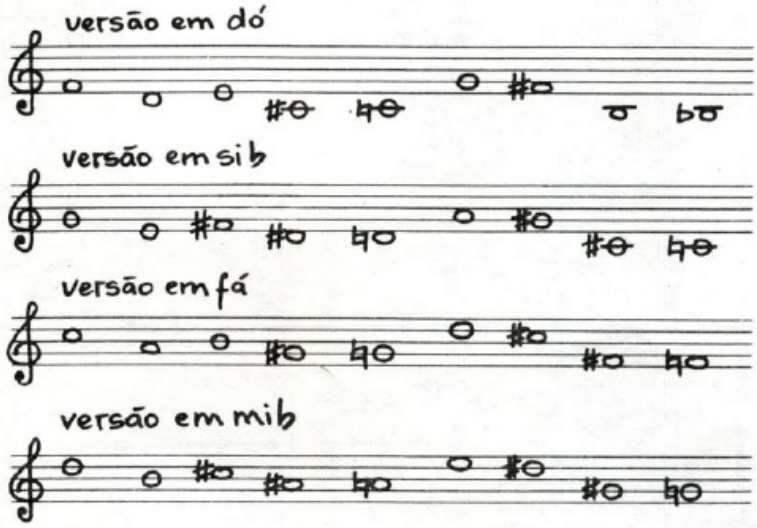
em cantos religiosos
na música de Stockhausen
na música indiana

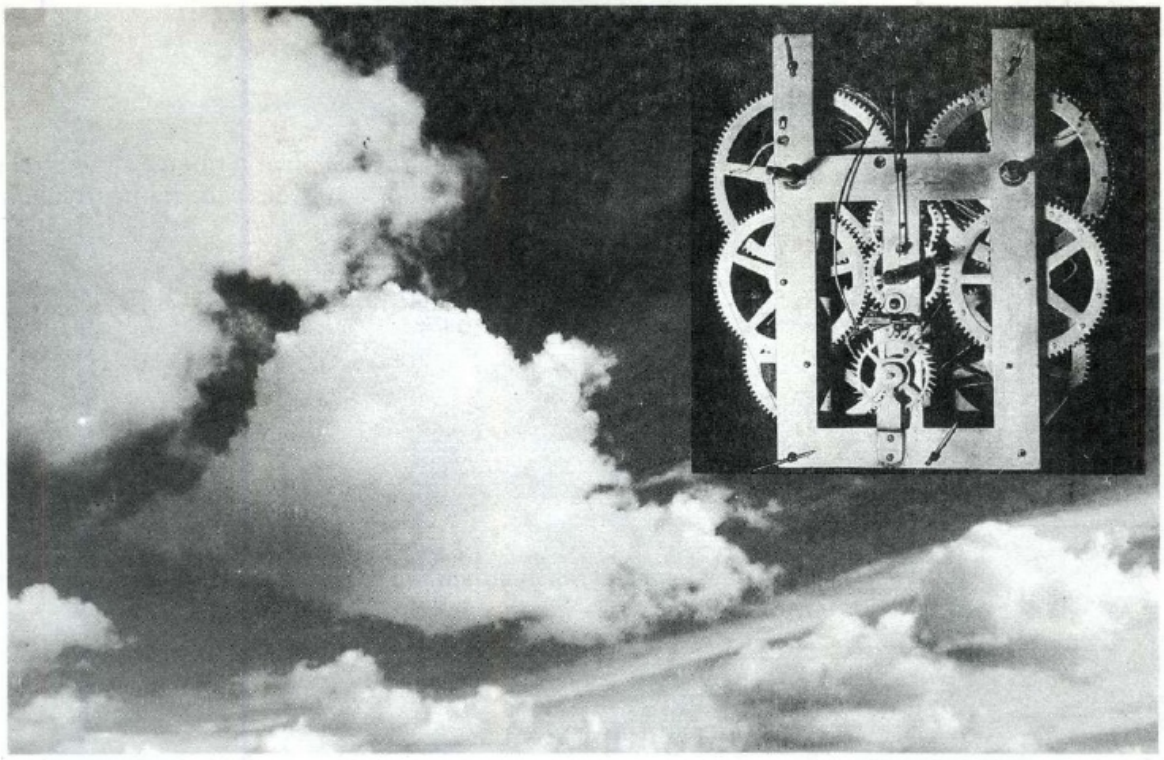
Uma melodia sem compasso poderia ser assim representada:



Exercício 20

1 Qualquer combinação de vozes ou de instrumentos de sopro ou de cordas pode executar esta melodia.
2 Todos tocam a mesma melodia, como ela se encontra aqui.





Relógio e nuvens

3 Esta melodia, tirada da minha composição "Floating" ("Flutuação") para a orquestra da escola, deverá ser tocada com as notas sustentadas ao máximo. No canto e nos instrumentos de sopro, se fará uma respiração por nota e nas cordas, uma arcada por nota. Naturalmente, cada músico passará de uma nota para a outra de acordo com suas possibilidades.
4 Toque/cante o mais suavemente possível.

Observação: esta melodia deverá ser ouvida em uníssono ou em oitavas, por isso, damos as versões transpostas para os instrumentos do tipo da trompa, do clarinete e do trompete.

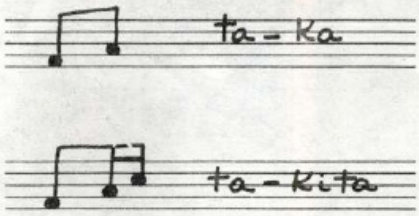
O compositor húngaro, György Ligeti, em sua inventiva peça *Relógios e Nuvens*, focaliza o tempo livre e o estrito. Os "relógios" representam o tempo medido por compassos e as nuvens, o tempo que "flutua" livremente.

Exercício 21

1ª etapa: Aqui são necessários dois músicos. Um para tocar um bloco ou qualquer instrumento de som seco e outro para tocar um instrumento melódico. O primeiro músico tocará as batidas no bloco, que poderão variar durante a execução, tornando-se, por exemplo, mais apressadas ou mais vagarosas. O segundo músico improvisará por cima das batidas uma melodia num tempo livre e flutuante como o das nuvens a que nos referimos acima.
2ª etapa: Faça uma peça para dois conjuntos com a seguinte formação:

CONJUNTO 1: tempo estrito	CONJUNTO 2: tempo livre, flutuante
como relógios	como nuvens
sons secos	sonoro
	melódico

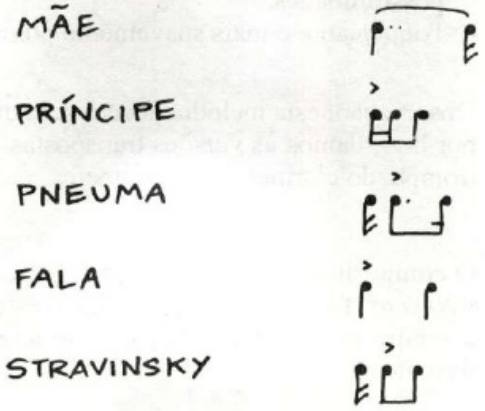
Outra interessante maneira de abordar o ritmo é através da palavra. Na música indiana, usa-se muito o ritmo das palavras no treinamento dos tocadores de tambor. Por exemplo:



Todas as palavras guardam um ritmo na sua pronúncia. Pronuncie em voz alta:

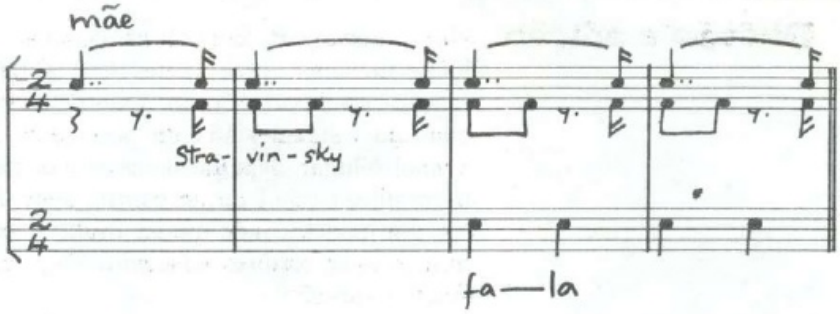
MÃE
PRÍNCIPE
PNEUMA
FALA
STRAVINSKI

Você notará que as quatro últimas palavras têm sílabas acentuadas e que todas as palavras têm uma forma rítmica bem definida. É possível mesmo escrever o ritmo de cada palavra em notação musical:



Exercício 22

1 Escolha cinco palavras.
2 Pronuncie-as em voz alta.
3 Escreva os seus ritmos.
4 Componha uma peça para um grupo de três ou mais instrumentistas ou cantores, usando somente o ritmo das palavras. Se preferir, dê a cada instrumento/voz apenas duas notas: uma para as sílabas acentuadas e outra para as não-acentuadas. Se quiser exprima os acentos por meio de acordes e use notas simples para indicar as sílabas não-acentuadas. Outra idéia seria a de que você usasse os ritmos das palavras para formar um padrão em camadas, isto é, que você fosse superpondo um ritmo sobre o outro, até obter uma combinação de vários deles. Por exemplo:



Exercício 23 Um exercício rítmico

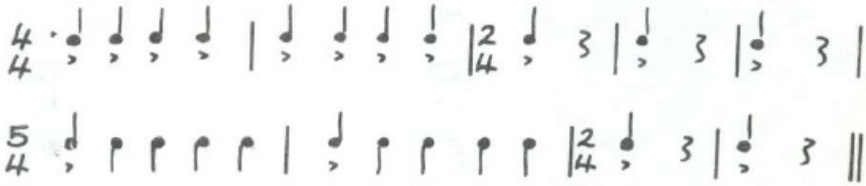
Este exercício tem como objetivo ajudar a desenvolver a coordenação rítmica e está baseado em técnicas utilizadas pelos músicos indianos.

Observe o quadro abaixo: à esquerda, estão indicados movimentos de mão e à direita, o número de batidas.

um bater de palmas:	uma batida
um bater de palmas e um aceno:	duas batidas
um bater de palmas e uma contagem de dedos:	cinco batidas

(a contagem de dedos é batida na palma da mão.)

Treine cada um dos exercícios acima e depois execute diversas vezes os que damos a seguir. Primeiro, devagar, depois, procure ir apressando:



(o sinal > e as hastes voltadas para cima significam palmas)

Lembre-se: todas as batidas têm igual duração. Depois de conseguir dominar os ritmos, forme vários grupos, dando a cada um uma diferente seqüência das idéias rítmicas. Você poderia, inclusive, imaginar um modo de introduzir, neste exercício, instrumentos e notas; por exemplo, uma palma indicaria o dó, um aceno de mão a nota lá e assim por diante.

Ao levar em consideração a maneira de ligar o ritmo à composição, lembre-se que o ritmo não atua sozinho. Ele está intimamente associado à altura dos sons e, principalmente, ao contorno (veja o próximo capítulo). Nos exercícios 22 e 23, você vai notar que até mesmo uma pequena alteração de altura irá causar a influência de uma nota sobre a outra. O padrão rítmico é fortalecido pelas mudanças de altura que ajudam a acentuar as notas.

Divisão e adição

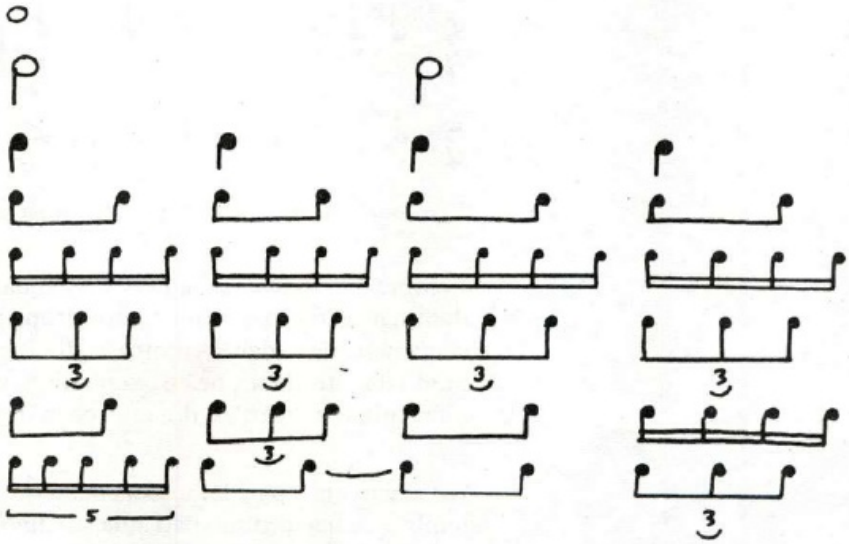
Na primeira parte deste livro usamos certos procedimentos para forjar idéias musicais interessantes. Que tal fazermos agora a mesma coisa com relação ao ritmo? Como poderemos planejar ritmos interessantes? É claro que esta questão é um pouco a do ovo e da galinha. A resposta, em primeiro lugar, depende do caráter de nossa música — da sua linguagem harmônica e tonal, da sua estrutura etc. Há, no entanto, dois procedimentos que poderão nos ajudar muito e que estão espelhados na obra de muitos compositores do século XX, inclusive nas de Stravinsky e Messiaen. Estes são:

- DIVISÃO
  E
- ADIÇÃO

Na realidade, já passamos pelos dois quando consideramos a questão da unidade de tempo (da batida). Como muitos outros conceitos musicais, estes também podem ser abordados sob diferentes ângulos, de acordo com as necessidades do momento.

Divisão

O tempo pode ser dividido. Isto não é nenhuma novidade para nós, porque é exatamente o que faz o relógio. Novo, talvez, seja o fato dos ritmos serem criados pelas divisões do compasso. Pense numa nota de valor longo, digamos, uma semibreve. O quadro a seguir mostra como, inicialmente, os ritmos simples vão se tornando gradativamente mais complexos.



Na realidade, a música ocidental tende a dividir os espaços entre os tempos, ou em dois, ou em três, o que nos dará:

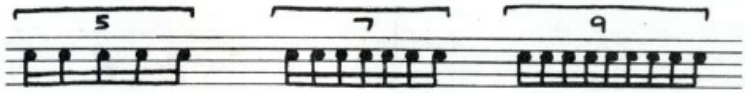
8		12
4	ou	6
2		3
1		1

Às vezes, como vimos com relação às unidades de tempo (batidas), temos uma *combinação* de 2 e 3.

Na música não-ocidental, entretanto, são comumente usadas outras divisões:

5 7 9

Estas divisões se tornaram bastante comuns na música ocidental do século XX e poderiam ser transcritas da seguinte maneira:

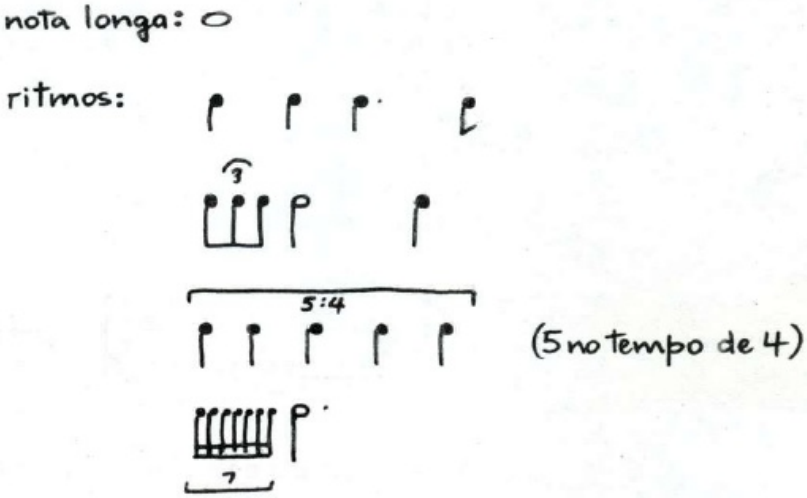


Se você quiser uma maneira fácil de imaginar a divisão do tempo em 5 e 7, procure pronunciar:

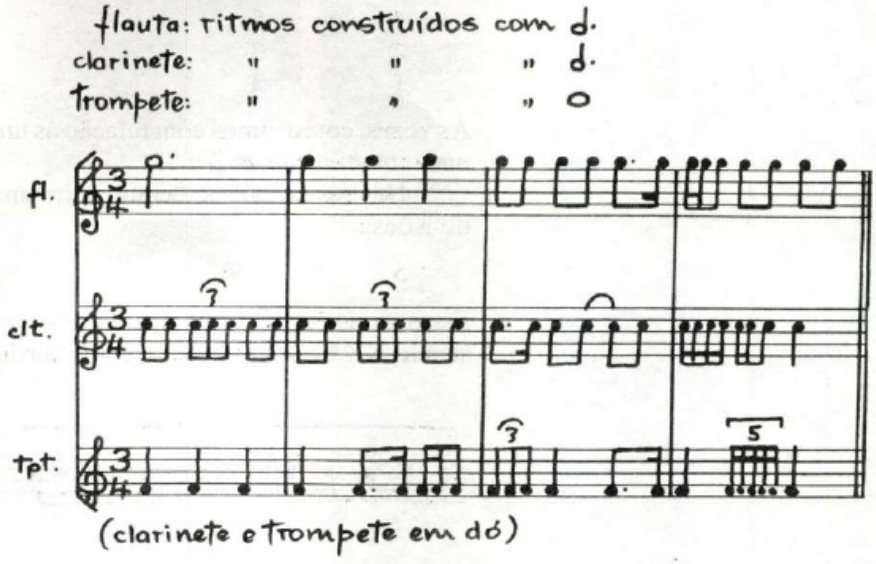
LOLLOBRIGIDA (= 5)
GINA LOLLOBRIGIDA (= 7)

(Naturalmente, é necessário que se dê a todas as sílabas o mesmo comprimento.)

Exercício 24 Componha um estudo rítmico para três instrumentos, dando a eles um completo repertório de ritmos construídos com uma nota longa. Divida a nota tanto em 2 e 3 como em 5 e 7. Por exemplo:



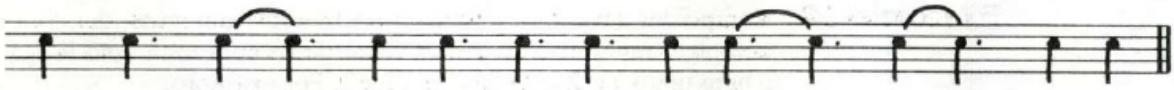
Damos, aqui, um exemplo de estudo rítmico; estude-o e, se possível, consiga o número suficiente de músicos para tocá-lo.



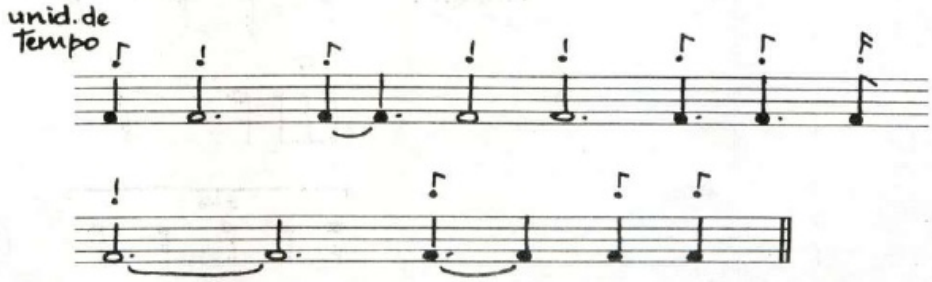
Adição

A adição é outro meio interessante de criar ritmos. Por exemplo, veja o que acontece se você transformar a seguinte seqüência de números em valores de nota:

2 + 3 + 5 + 2 + 3 + 3 + 3 + 2 + 6 + 5 + 2 + 2

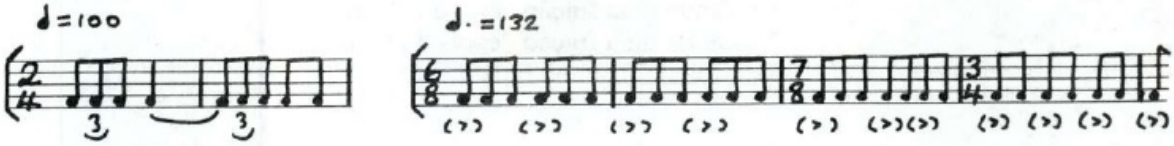


Naturalmente, isto supõe que estamos usando sempre a mesma unidade de tempo. Mas veja o que acontece se adicionarmos valores de notas calculados por *diferentes* unidades de tempo:



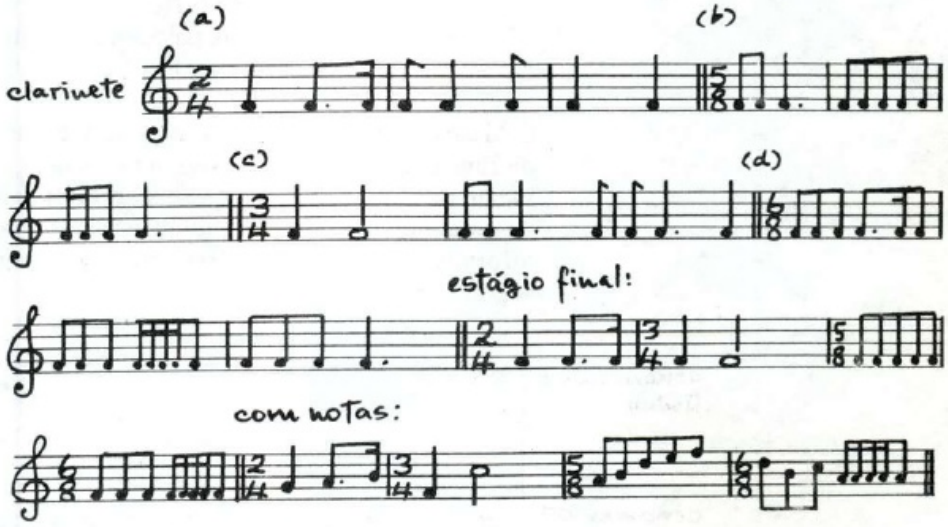
Você vai reparar que a unidade de tempo é alterada em quase todas as notas. Ela começa com uma colcheia, prossegue com uma mínima, depois, volta à colcheia e assim por diante. (O valor do tempo está indicado em cima das notas do ritmo.)

A obra que, possivelmente, mais influenciou a maneira de tratar o compasso musical é *A Sagração da Primavera* de Stravinsky. Nela, o ritmo e a métrica são fundamentais e o princípio de adição está na base de tudo. Mostramos, abaixo, dois exemplos tirados desta peça.



Exercício 25 Componha quatro ritmos diferentes, cada um com uma diferente fração de compasso e, aproximadamente, três compassos. Use a semínima como unidade de tempo para o primeiro e o terceiro ritmo e a colcheia como unidade de tempo para o segundo e o quarto ritmo. Agora, faça as seguintes experiências:

1 Toque os ritmos do princípio ao fim, sem deixar brechas entre um e outro. Em outras palavras, faça com que tenham uma linha contínua.
2 Retire um compasso de cada um deles. Procure encontrar a ordem que lhes seja mais apropriada. Na versão abaixo, por exemplo, você poderá achar que a peça desenvolverá melhor se os compassos $\frac{3}{4}$ e $\frac{5}{8}$ trocarem de posições.
3 Retire outro compasso de cada um deles.
4 Adicione notas à versão do ritmo com que você terminou (3).
5 Até aqui, você manteve o mesmo andamento em todos os "blocos" de ritmos. Em outras palavras, todas as colcheias guardaram sempre a mesma duração. Por fim, experimente fazer mudanças súbitas de andamento de um "bloco" para o outro. Por exemplo, procure dar à semínima dos blocos (1) e (3) a mesma duração de três colcheias nos blocos (2) e (4). Avalie o efeito criado por esta mudança. A seguir apresentamos uma versão para este exercício.



A peça Variações Livres, No. 140, Vol. II de *Mikrokosmos* de Béla Bartók contém muitas relações métricas, curiosas e complexas; seria interessante, como extensão deste trabalho, que você a tocasse ou a ouvisse, acompanhando-a com a partitura.

A ornamentação de uma unidade de tempo

Podemos, também, abordar o tempo musical através da **ornamentação** de uma batida. Isto pode ser feito de três maneiras:

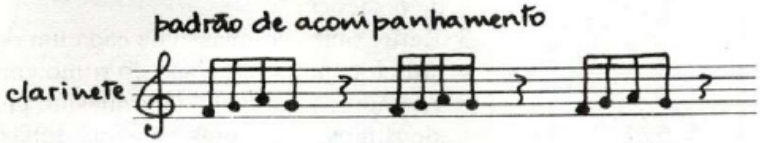
1 tocando uma fração antes do tempo.
2 tocando uma fração depois do tempo.
3 dividindo o tempo igualmente.

A terceira destas maneiras já foi abordada quando tratamos da divisão. Junto com um colega experimente tocar as duas primeiras: a batida principal ficará a cargo de um, enquanto o outro tocará um pouquinho antes ou depois do tempo forte. Agora, tente resolver o próximo exercício.

Exercício 26

Versão A

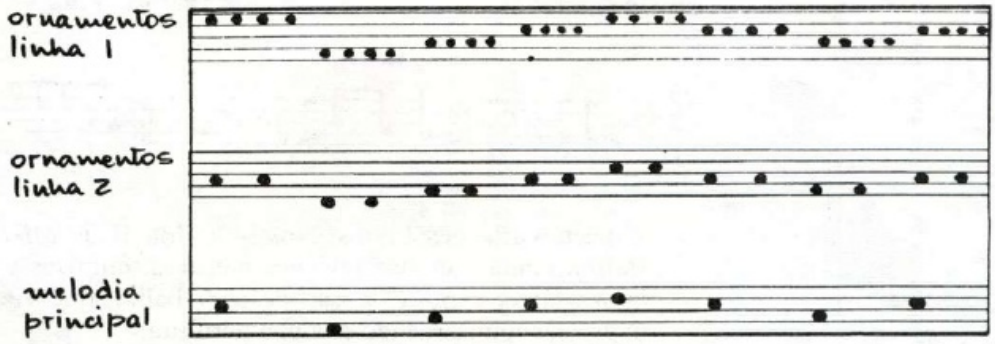
Instrumento 1: toca uma melodia em tempo livre.
Instrumento 2: toca um padrão repetitivo de acompanhamento em tempo estrito. Por exemplo:



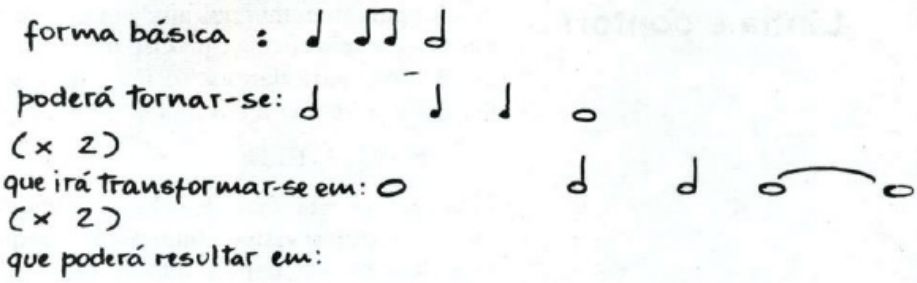
Versão B

Grupo instrumental 1: toca a melodia, especialmente, em uníssono, mas com ornamentos.
Grupo instrumental 2: toca um padrão de acompanhamento com uma batida forte, ornamentada uma fração antes ou depois pelo som de outros instrumentos.

Esta abordagem do tempo musical através da divisão encontra, na música de Java e de Bali, uma de suas mais altas expressões. Os instrumentistas tocam um tipo de música que está primorosamente organizada em torno de uma melodia principal. (Na página 16 você encontra algumas outras informações sobre Bali.) Este método poderia ter simplificadamente a seguinte configuração:



Já falamos bastante de números com relação ao tempo. A divisão e a adição se mostram muito úteis, mas você deve estar se perguntando onde entraria a multiplicação nisso tudo. Se tomarmos uma forma rítmica básica e a multiplicarmos, estaremos criando o esboço de uma estrutura musical. Por exemplo:



1ª seção	2ª	3ª	seção final

Mais tarde voltaremos a abordar o pensamento estrutural. Por enquanto, esta noção de multiplicação servirá para ajudá-lo a ver como as grandes e as pequenas idéias podem ser relacionadas.

Quanto ao tempo musical, seria boa idéia se você ficasse sabendo o que querem dizer certas palavras freqüentemente usadas pelos músicos. Aqui, damos uma lista daquelas que já foram abordadas por nós. Veja qual o seu significado e pense como elas poderiam entrar na sua música:

- MÉTRICA
- RITMO
- ACENTO/SEM ACENTO
- TEMPO FORTE/TEMPO FRACO

2 Melodia

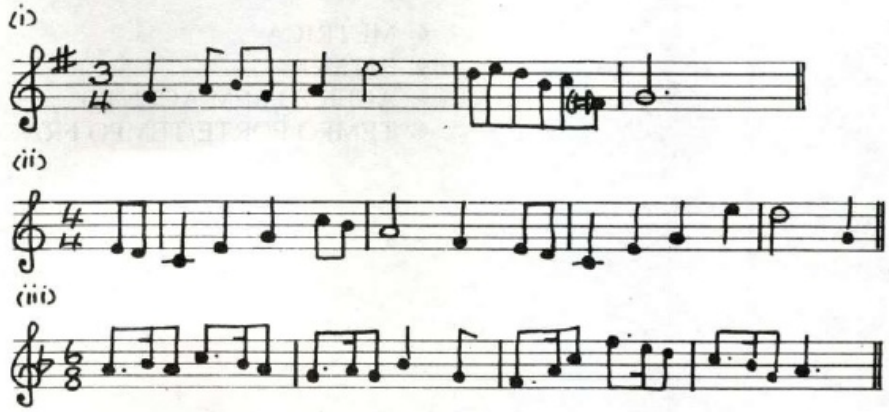
Linha e contorno

A idéia da melodia (o canto) é, possivelmente, uma das primeiras coisas que nos vem à mente quando tentamos imaginar a música. Todo mundo tem capacidade para criar ou recriar uma melodia em pensamento, embora, muitas vezes, uma certa educação nesse sentido seja necessária para que a pessoa possa tomar conhecimento de sua habilidade. Esse pendor para imaginar nos ajuda muito a compor nossas linhas melódicas, mas isso só não chega, é preciso que possamos dispor de um certo número de técnicas para darmos forma àquilo que imaginamos. Por exemplo, podemos aprender a dar a uma linha um sentido de

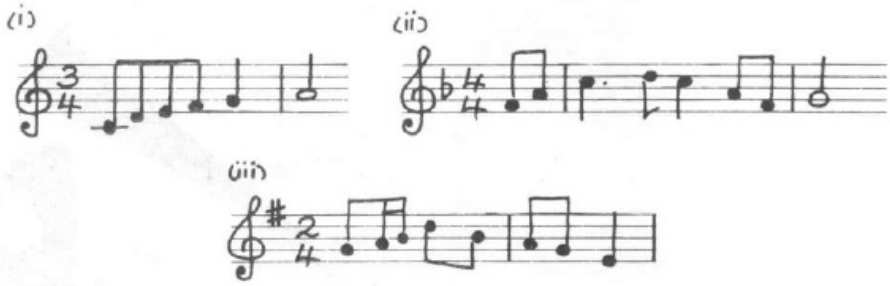
♦ EQUILÍBRIO

Esta é uma noção fácil de ser entendida, se você imaginar a linha no seu todo, como algo visível: uma peça de arquitetura ou escultura. Se a linha melódica estiver explorando as notas compreendidas dentro de certa faixa de altura, pergunte-se se ela está fazendo isso de forma *equilibrada*. Mas, o que é o equilíbrio? Como saber se conseguimos chegar a um equilíbrio *correto*? Deveríamos voltar ao ponto mais baixo da música ou seria este, digamos, usado só para começar? E a extensão dos sons, seria suficiente? Não estaríamos confinados a ela? O curioso é que a maneira de equilibrar uma melodia difere em muitos lugares do mundo. No entanto, poderíamos dizer que o equilíbrio implica uma abordagem equilibrada da extensão das notas que uma melodia emprega durante determinado tempo; equilibrada, mas não muito previsível.

Investigue as linhas melódicas abaixo e faça, sobre elas, estas e também outras perguntas.



Exercício 27 A partir destes compassos iniciais, complete a linha melódica de cada um dos casos. São todos para canto; assim, quando você tiver a versão completa deles, cante-a e compare-a depois com aquelas feitas pelos seus colegas.



Após estas considerações sobre o equilíbrio, passaremos a investigar o

♦ CONTORNO

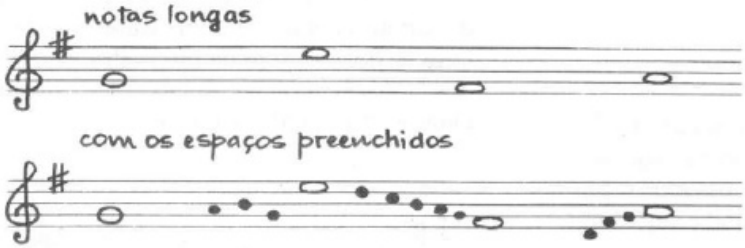
Com relação a este, se estivermos imaginando as linhas melódicas como alguma coisa visualizada, o desenho poderá ser de grande ajuda. Nas duas páginas que se seguem, há dois interessantes exemplos de linhas: um foi retirado da caligrafia chinesa e o outro nos vem de um quadro de Paul Klee. Ambos merecem cuidadoso estudo, e depois iremos traduzi-los em música, pois oferecem quanto ao contorno aspectos ricos e variados.

Exercício 28 Escolha uma das ilustrações encontradas na página 49. Faça-lhe a versão musical para um instrumento ou canto.

Lembre-se:

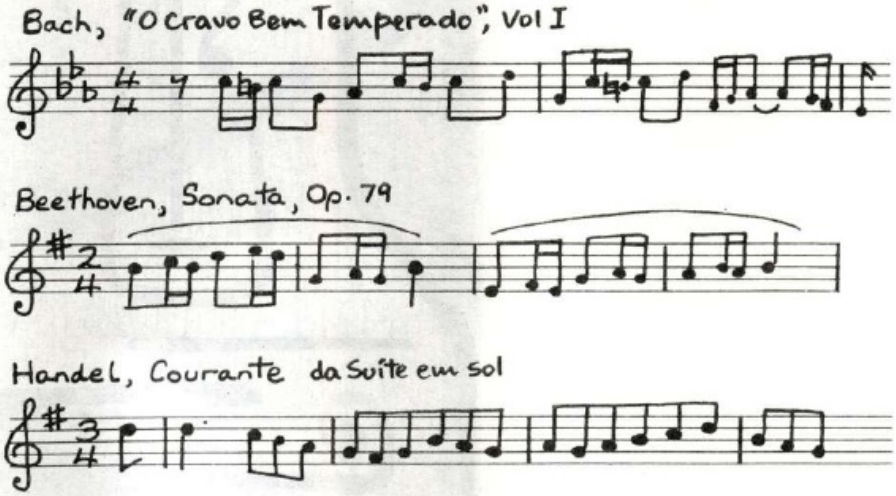
1 A subida ou descida no desenho = a subida ou descida de notas.
2 A extensão transversal do desenho = duração da peça.
3 Uma linha no desenho pode não expressar cada nota da linha musical equivalente, mas apenas uma direção geral; você pode fazer mudanças sutis na direção das notas, sem que isso esteja indicado no desenho.

Há duas importantes técnicas com relação ao contorno: uma consiste em criá-lo por meio de notas longas que guardem espaços entre uma e outra para serem preenchidos da forma mais interessante possível. Abaixo, segue-se um exemplo:



Analise estes exemplos de excelentes linhas musicais tiradas de composições de Bach, Beethoven e Handel e veja se há procedimentos que lhes sejam comuns. Confronte-os com as técnicas que acabamos de investigar:

- equilíbrio de notas
- contorno: direção (imprevisibilidade)
- contorno: relação com o andamento



Continuamos a abord r o contorno, mas, agora, sob diferente ângulo. Pelas idéias expostas acima, fomos, gradualmente, sendo disciplinados para construir um quadro com uma boa linha musical. O exercício que se segue incentiva um procedimento mais livre com relação à melodia.

Exercício 31 Componha uma melodia para canto com as seguintes seções:

seção 1: com grandes intervalos entre as notas
seção 2: com pequenos intervalos
seção 3: com pequenos e grandes intervalos misturados

Grave sua voz cantando esta melodia.

Antes de terminarmos nossas considerações sobre o contorno, vamos abordá-lo do ponto de vista da música de outras partes do mundo. A seguir damos uma pequena lista onde se encontram algumas possíveis maneiras de abordá-lo. Ao lado de cada um, você verá o desenho da forma e a notação musical que sugerimos.

1. notas repetidas

2. movimento de subida e descida das notas

3. contorno ondeado

4. descida

5. forma de arco

6. subida

Exercício 32 Componha uma versão para cada um dos contornos acima, pode ser para canto ou para qualquer instrumento de sua escolha. Se preferir, use diferentes instrumentos, um para cada versão.

Com relação ao estudo da linha e do contorno, devemos lembrar que — e isso vale também para todos os outros aspectos da composição — não há regras propriamente ditas. As decisões devem ser tomadas e seguidas com coerência. No entanto, existem divergências culturais sobre o que é uma boa linha melódica. Analise os cinco exemplos que se seguem e descubra qual, na sua opinião, é o melhor.

(a) Bali (aqui, os intervalos são aproximados)

(b) Índio norte-americano

Parte 2

Componha, agora, uma peça onde se encontrem somente os sons vocais (as palavras) do texto. Não é permitido, aqui, nem o canto convencional nem o uso de qualquer instrumento. Pense no texto como um material que vai ficando cada vez mais parecido com uma peça musical, até que ele *se torne*, de fato, uma música.

Nesta segunda parte, talvez você obtenha melhores resultados, se trabalhar com um *grupo* de pessoas para, depois, tentar a "orquestração" do texto:

solos (vozes isoladas)
duetos (duas vozes)
tuttis (várias vozes juntas)

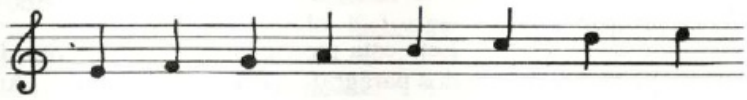
Finalmente, combine as duas partes de modo a obter uma peça única, que pode ser executada simultaneamente ou arranjada da maneira que lhe parecer melhor.

Como encontrar as notas da melodia: escalas

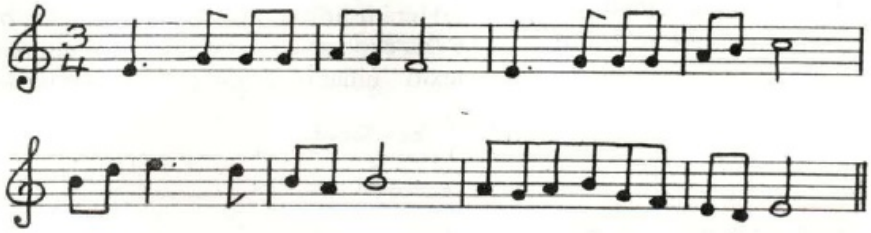
As escalas nos servem, muito convenientemente, para indicar o conjunto de notas que estão sendo empregadas numa peça ou peças. Vistas sob outro ângulo, elas se constituem também numa excelente fonte de idéias para melodias. Do mesmo modo que usamos os espaços entre as notas longas de uma escala para criar uma melodia, também podemos criá-la

- omitindo algumas notas da escala
  ou
- usando padrões de notas sugeridos pela escala

Por exemplo, consideremos a seguinte escala:

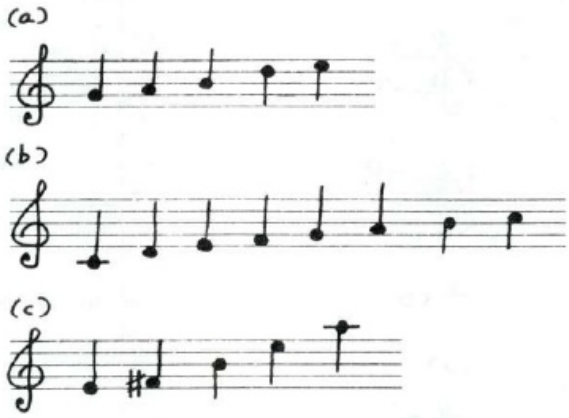


ela produzirá uma melodia como esta:



Sabendo-se que as escalas ocidentais representam apenas uma pequena parcela da música e que elas estão subordinadas à música — e não o contrário —, deveríamos procurar escalas diferentes para nossas composições.

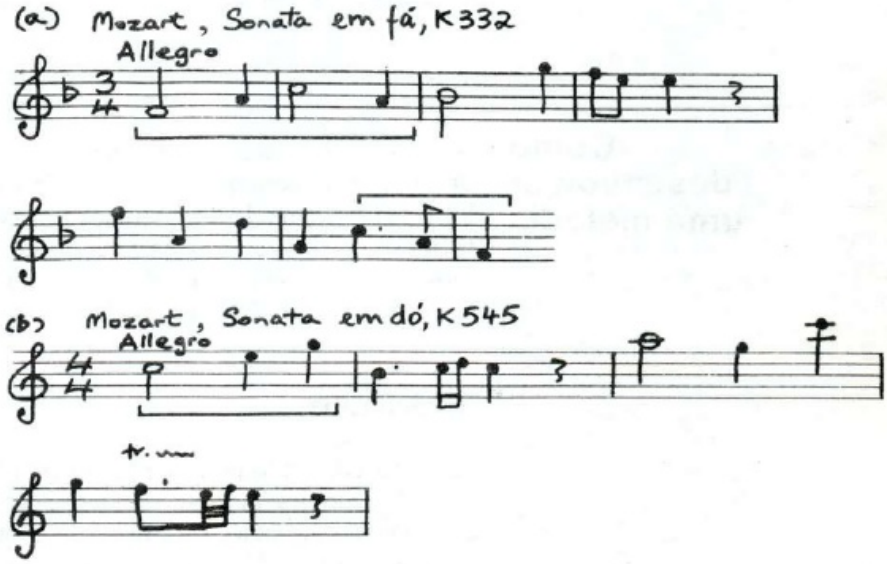
Exercício 35 Observe as três escalas a seguir. Conceba uma melodia a partir de cada uma delas, para canto ou qualquer instrumento apropriado.



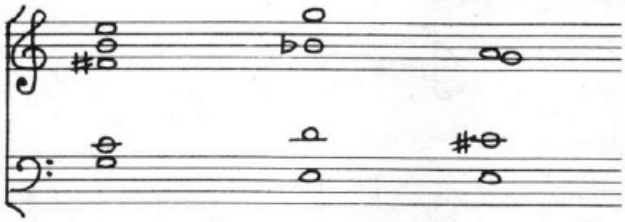
É interessante usar a escala para definir a extensão da melodia, em outras palavras, a nota mais alta da escala será a nota mais alta da melodia. Você também poderá levar em conta se todas as notas, em cada uma das escalas mostradas acima, têm igual importância ou se algumas seriam mais adequadas que outras para concluir a melodia.

Como encontrar as notas da melodia: acordes

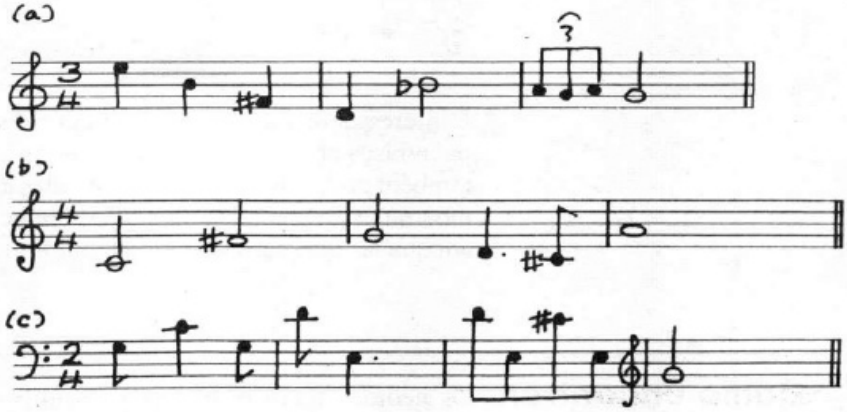
Os acordes também podem constituir-se numa fonte de notas para a melodia. As composições de Haydn e Mozart estão repletas de melodias criadas a partir de acordes. Por exemplo, observe estas melodias de Mozart:



Os colchetes indicam as notas provenientes de acordes. São melodias criadas a partir de acordes comuns, facilmente formados, mas podemos usar outros mais complexos. Veja, por exemplo, estes três:



Eles podem dar origem a estas melodias:



Exercício 36

1 A partir dos três acordes mostrados acima, conceba duas melodias para qualquer instrumento.
2 Acompanhe a melodia com estes três acordes, tocados na ordem correta, em um ou mais instrumentos.

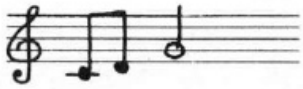
Como desenvolver uma melodia

As três idéias que expomos a seguir, sobre como enriquecer uma melodia, vão fazer com que você se lembre das que abordamos no início do livro (ver página 15): a repetição, a concepção e a variação. Quando formos desenvolver nossas melodias, não haverá necessidade de ficarmos o tempo todo à cata de novos materiais, poderemos nos valer de técnicas que possibilitem um desenvolvimento a partir do que já temos.

A variação

Este procedimento pode ser posto em prática de duas maneiras.

A primeira consiste na repetição ligeiramente alterada de uma pequena célula melódica inicial ou grupo de notas que tomamos como ponto de partida. Vejamos a seguinte célula:

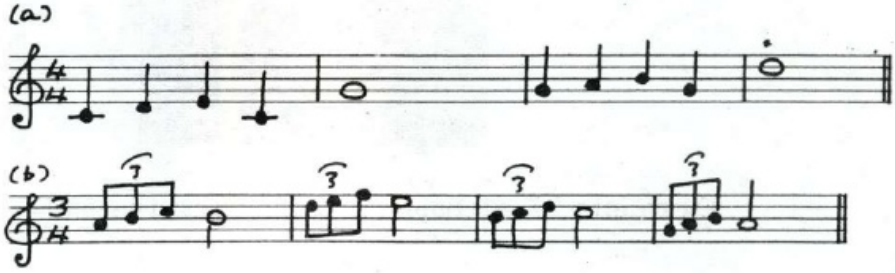


Ela poderá produzir estas variações:

Este procedimento é usual na música africana.

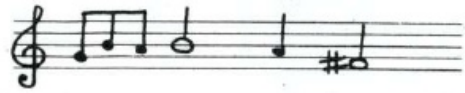
A segunda maneira cria um maior contraste e parte de um grupo de notas como este:

que será deslocado ou transposto para notas mais altas ou mais baixas. A forma, é claro, permanece exatamente a mesma. Vamos dar dois exemplos deste procedimento:

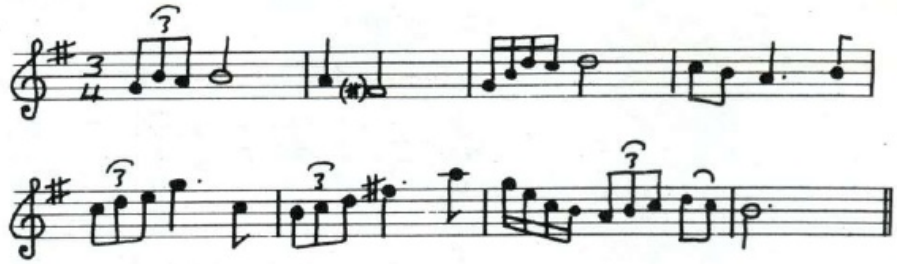


O desenvolvimento orgânico

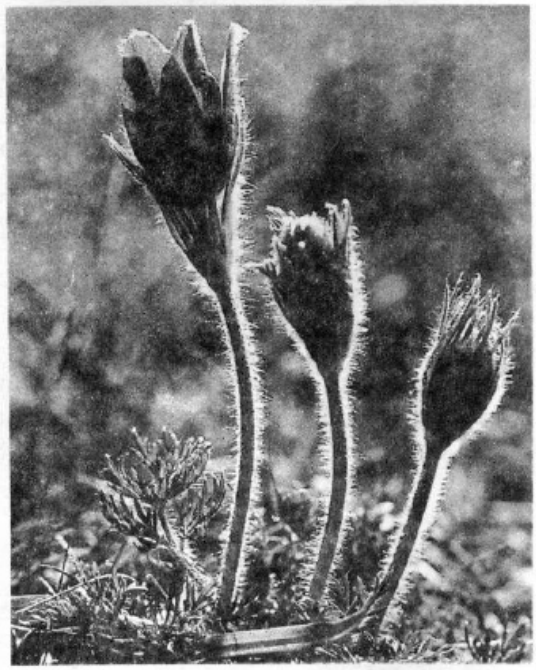
Imagine uma pequenina idéia melódica, por exemplo:



Agora, pense nesta idéia como uma planta que vai, aos poucos, crescendo:



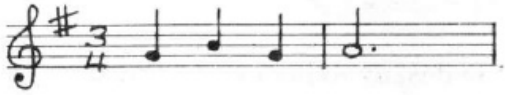
Este tipo de desenvolvimento melódico é freqüente na música clássica européia e vamos encontrá-lo, por exemplo, no primeiro movimento da Sinfonia Nº 5 em dó maior de Beethoven. Ele também é característico da melodia japonesa.



Flor-de-páscoa
(*Anemone pulsatilla*)

Exercício 37

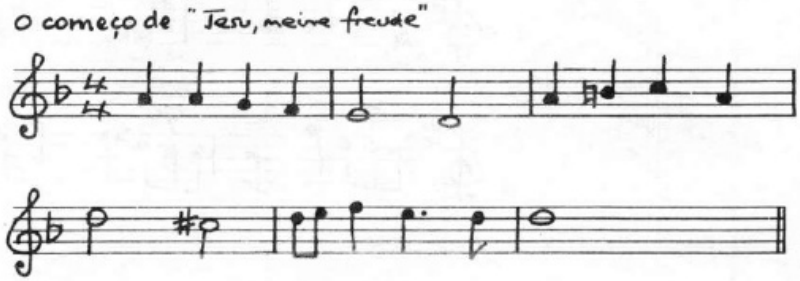
1 **Improvise** sobre a idéia apresentada abaixo, procurando a partir dela formular uma melodia.



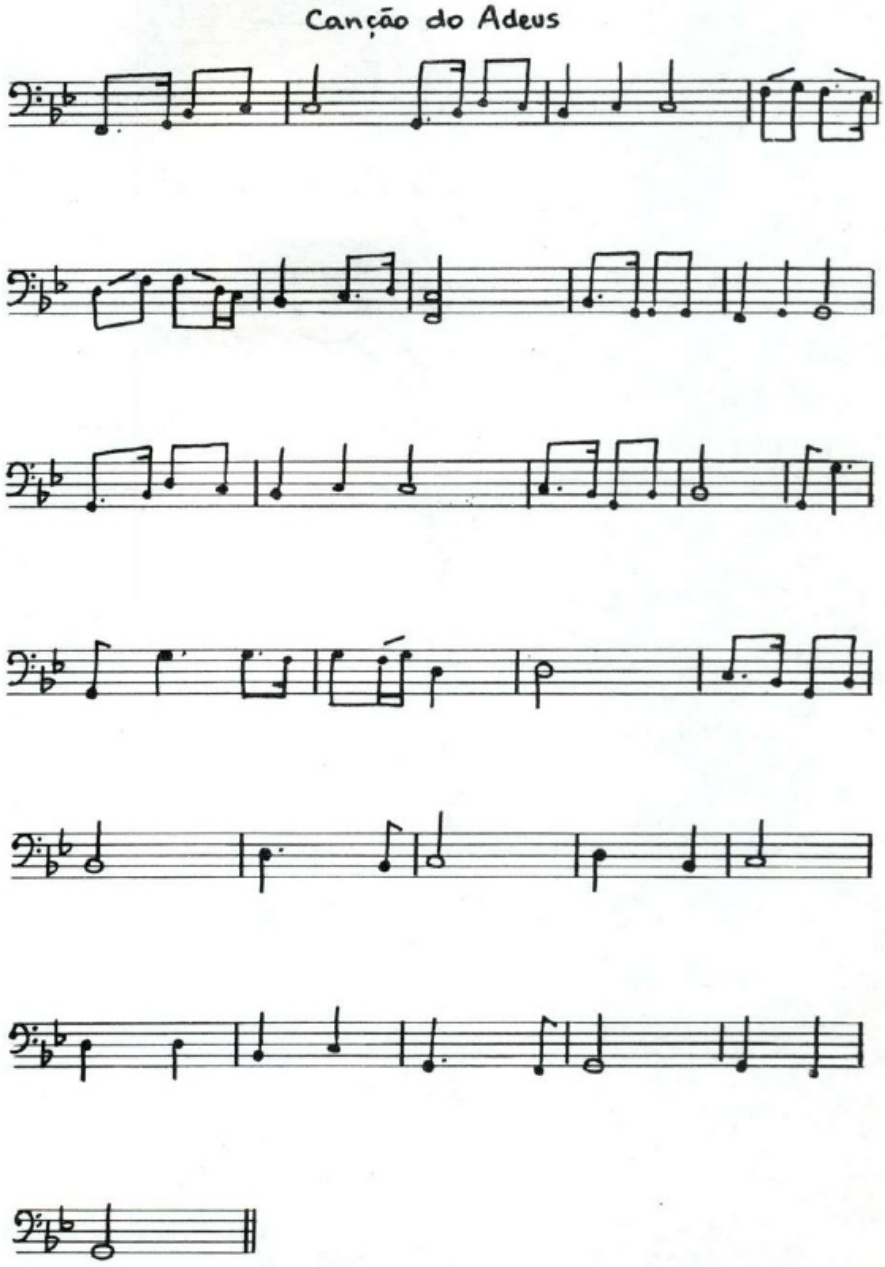
2 **Componha** uma melodia a partir desta mesma idéia. Toque-a num instrumento que lhe seja adequado e peça a um colega para gravá-la para você.

O ornamento

Há muitas maneiras de ornamentar uma melodia. Compare uma melodia — como a do coral abaixo —, onde praticamente não existe qualquer ornamento



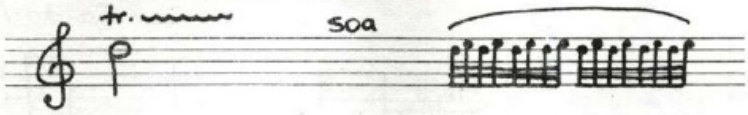
com esta outra — uma peça para cítara chinesa — que contém muitos e diferentes ornamentos.



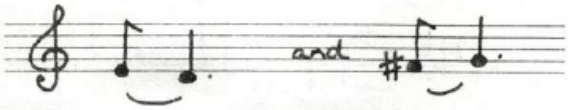
Em nossos estudos sobre o contorno, aprendemos a técnica de preencher com notas os espaços compreendidos entre aquelas consideradas como as principais da melodia. Este uso de notas não-essenciais é um meio muito comum na ornamentação de melodias. Chamamos notas não-es-

senciais aquelas que, geralmente, não provêm de acordes. Na música ocidental, os ornamentos mais freqüentes de uma linha musical são:

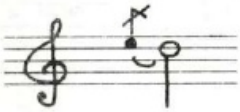
- trinado (alternância rápida de duas notas)



- apojaturas (nota de apoio)

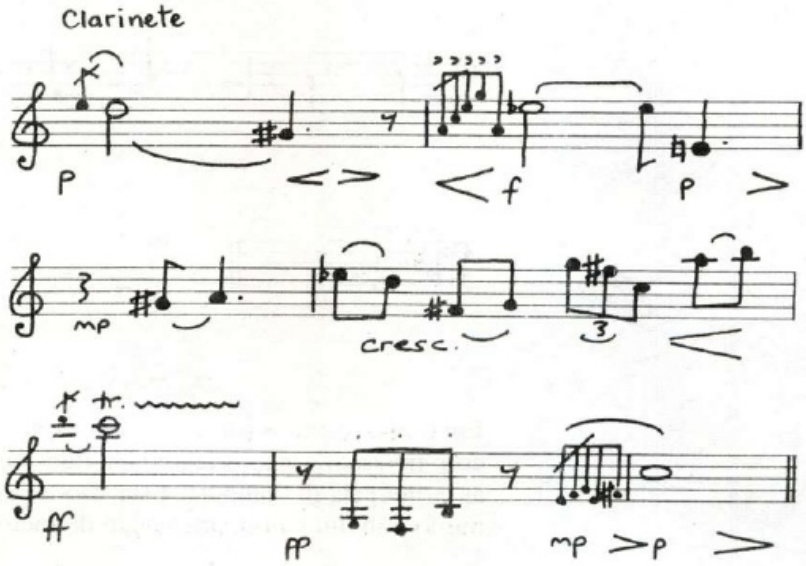


- apojatura breve, simples

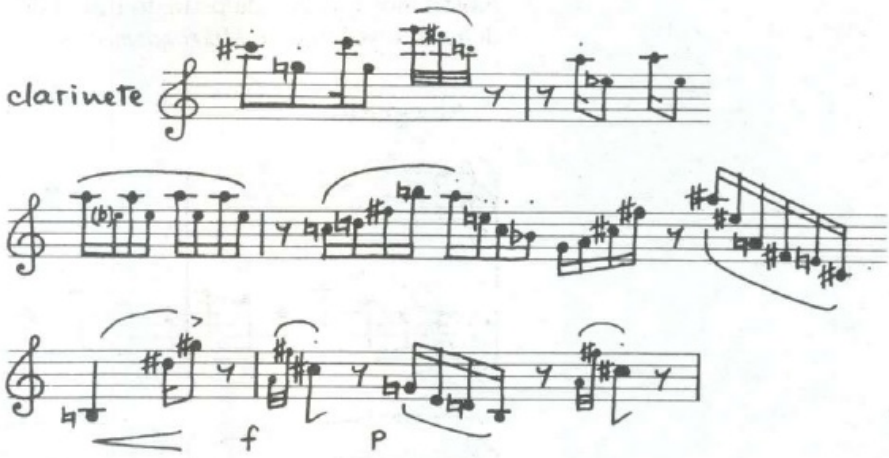


- ou em grupo

Mostramos, a seguir, uma melodia para clarinete onde são usados todos os ornamentos indicados acima.

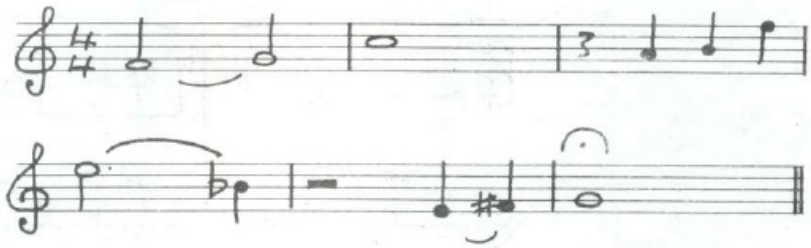


Exercício 38 **A** Ouça o solo de clarinete no terceiro movimento, "Abîme des Oiseaux", do *Quarteto para o Fim dos Tempos* de Messiaen, que apresentamos — apenas um trecho — a seguir.



Nota: é ilegal fotocopiar a música acima.

B Coloque ornamentos nas seguintes linhas escritas para clarinete.



Melodia + acompanhamento

Apesar de podermos fazer uma quantidade de trabalhos valiosos com a melodia sozinha, quase todas têm um acompanhamento. Há acompanhamentos, como no caso das canções de Schubert, que são extremamente elaborados. Ouça, por exemplo, *Erlkönig* (O Rei dos Elfos).

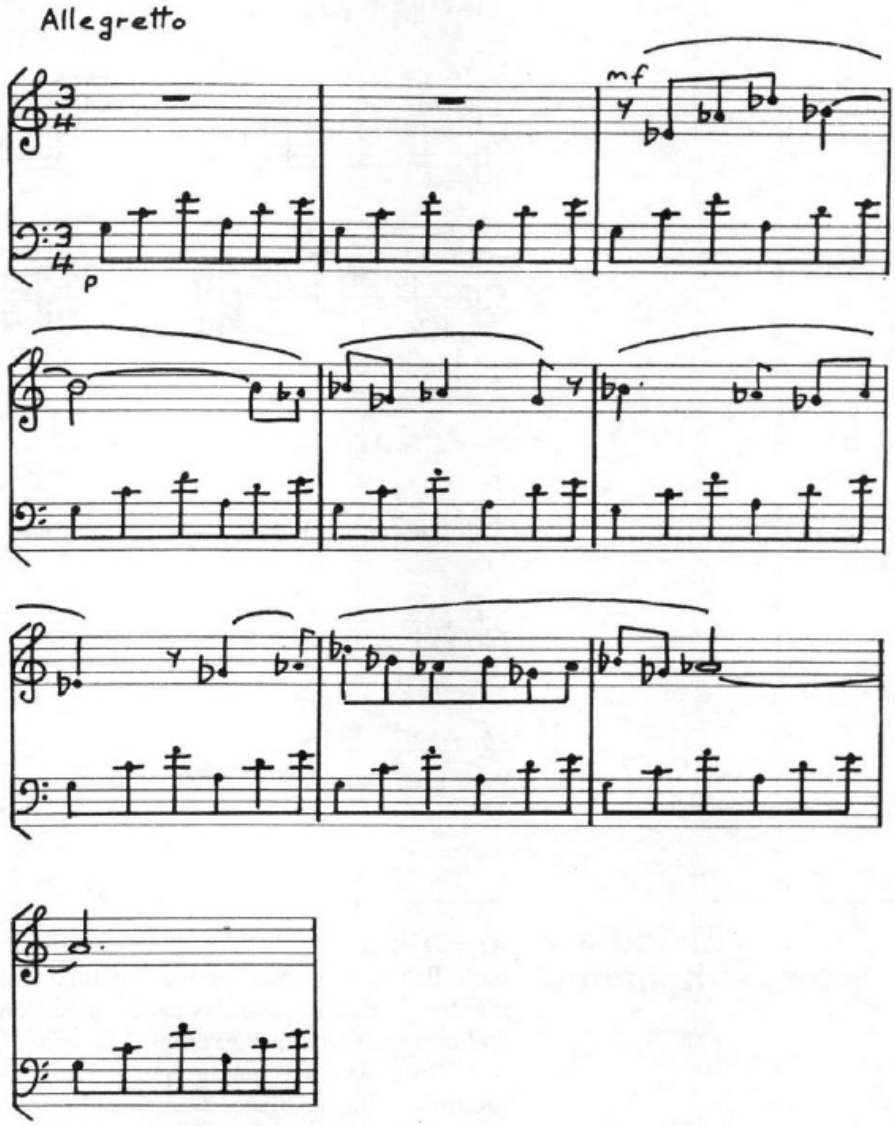
Por outro lado, há um número de arranjos simples de que podemos facilmente lançar mão.

O primeiro destes seria o que acrescenta um **bordão** ou uma nota contínua à melodia, como é feito nas músicas de gaita de foles. O bordão pode, por vezes, tornar-se mais de uma nota: geralmente, duas separadas por um intervalo de quinta.

Exercício 39 Tente acrescentar a uma melodia os seguintes acompanhamentos:

um bordão de nota única
um bordão de duas notas separadas por intervalo de quinta
um acorde completo

Podemos, também, dar à melodia um padrão de **ostinato**. Ostinato quer dizer ''obstinadamente igual'' e é usado com referência a um padrão de ritmo(s) ou de notas que se repete sempre da mesma maneira. Abaixo, mostramos um tipo de ostinato tirado da peça de Bartók ''Navegando'' do quinto volume de *Mikrokosmos*.



Este é o ostinado que foi utilizado por Bartók:

Exercício 40

1 Conceba um padrão para ser usado como ostinato. Toque-o num instrumento qualquer, enquanto um colega seu improvisa uma melodia que tenha como acompanhamento o seu ostinato.

2 Escreva uma melodia para instrumento de teclado. Toque-a com a mão direita, depois, acrescente-lhe um ostinato executado pela esquerda.

(Você encontrará no final do livro um sumário relativo a técnicas usadas na composição da melodia.)

3 Palavras

Iremos agora nos ocupar de um aspecto da palavra que decorre, naturalmente, de nossas considerações sobre o ritmo, a linha e o contorno. Qualquer um que queira compor para canto tem de emprestar enorme importância à palavra que além de possuir numerosas possibilidades se mostra extremamente interessante.

O compositor, ao fazer o arranjo de uma letra musical, tem de considerar quatro pontos importantes:

1 A escolha exata do texto.
2 A maneira como será o texto musicado, nunca se esquecendo de que por melhor que seja o poema, a música sempre deverá acrescentar-lhe uma dimensão extra, do contrário não haveria razão para musicá-lo.
3 A adequação do texto ao canto.
4 O provável conflito entre música e letra. Quando você quer fazer com que as palavras cantem (jogando, aqui, com o título que R. Murray Schafer deu ao seu livro *Quando cantam as palavras*) tem que decidir se vai ter:

uma nota por sílaba (= palavras distintamente ouvidas)
ou
uma curva de notas sobre uma sílaba (= efeito musical).

Naturalmente, a solução quase sempre está na combinação destes dois procedimentos.

Em primeiro lugar, vamos considerar a escolha do texto. A prudência manda que se evite arranjos com obras-primas da literatura, porque além delas serem demasiadamente conhecidas a música nada tem a acrescentar ao seu valor artístico.

Até certo ponto, esta é uma escolha pessoal: o texto precisa acender a imaginação para que a música venha a ganhar vida própria. Por este motivo, não seria má idéia se você conseguisse a colaboração de outras pessoas que fizessem as letras; isto poderá trazer resultados mais interessantes. Mas talvez você mesmo prefira fazer suas letras. O compositor Michael Tippett, por exemplo, escreveu a letra e a música de seu oratório *A Child of Our Time* (''Uma Criança de Nosso Tempo'').

Que tal entrarmos agora no arranjo propriamente da letra? Antes de mais nada, você precisa conhecer muito bem o som do texto e para isto basta lê-lo em voz alta. Depois, procure a métrica, o padrão formado pelos acentos ou, mais simplesmente, procure as notas acentuadas da música e faça-as coincidir com as sílabas tônicas das palavras.

Exercício 41 A Escolha três pequenos poemas, versos infantis iriam bem. Estude o padrão dos acentos e coloque uma marca sobre as sílabas acentuadas:

/ / / /
Éra uma vez três

Este seria o exemplo de um texto apropriado:

Era uma vez três:
Dois polacos e um francês.
Os polacos deram, deram, no francês.
O francês, por sua vez,
Puxou a espada com rapidez.
Que pensam vocês que ele fez?
Matou? Esfolou? Foi pro xadrês?
Esperem. Vou começar outra vez.
Era uma vez três... (volta ao começo)

B Componha uma melodia para um dos textos. Cante-a ou peça a alguém para fazê-lo. Preste atenção na maneira como a letra e a música se ajustam uma à outra.

A adequação da letra ao canto é uma questão de discernimento que você só irá adquirir com a prática. No entanto, há algumas regras que poderão ajudá-lo.

Primeira: a adequação depende da maneira que você escolheu para musicar o texto. Se você puser uma sílaba difícil numa nota alta, haverá sensação de desconforto. As notas altas pedem vogais abertas, fáceis.

Segunda: quando houver uma sucessão de consoantes duras, o ritmo deverá ser bem marcado, bem incisivo.

Terceira: evite que palavras sem importância pareçam importantes. Procure aquelas mais significativas que dêem margem a um tratamento mais especial.

Quarta: a adequação depende também do tipo da linguagem usada. Pergunte-se sobre o estilo do texto: seria ele enfático e romântico ou coloquial e despretensioso? A compreensão do estilo poético poderá ajudá-lo a determinar o caráter da música.

Nesse ponto, um pouco de estudo do *reggae*, de como, nele, se casam música e letra, lhe faria muito bem. As canções *reggae* de Bob Marley são ótimas pois demonstram uma mistura quase perfeita dos estilos musical e poético. Ouça deste compositor "Chant Down Babylon" e "Buffalo Soldier" que se encontram no seu LP *Confrontation*.

Uma última coisa com relação à letra musical. Pode ser de grande utilidade um recurso que chamaremos **pintura verbal**. Isto quer dizer realmente "pintar" com música uma palavra do texto, o que pode ser uma coisa bem simples como uma subida de notas, porque o texto fala em subida, ou o uso de um acorde, particularmente "duro" por causa da palavra "frio".

Os compositores de madrigais do século XVI, na Inglaterra, costumavam deliciar-se com este procedimento; ouça, por exemplo, *As Vesta was from Latmos Hill descending* ("Quando Vesta descia a colina dos Latmos") de Thomas Weelkes. Os empregos mais interessantes de pintura verbal ocorrem nas expressões:

running down ("descendo às carreiras")
two by two ("de dois em dois")
three by three together ("de três em três")
all alone ("inteiramente só")

"Ó Dor, vais acabar comigo" é outro bom madrigal de Weelkes, onde podem ser encontrados alguns curiosos arranjos. Veja o que você consegue descobrir na primeira parte deste madrigal que apresentamos traduzido:

Ó Dor, vais acabar comigo.
Se com angústia triste não consigo
Subjugar-te
Fa la la.
Ferida tão mortal só há de curar
A alegria feita em arte.
Fa la la.

Você encontrará exemplos mais modernos na música de Britten e de Tippett. Ouça, de Britten, o "Noturno" e o "Hino" da *Serenata* para tenor, trompa e cordas (uma boa obra para o estudo dos arranjos da letra, em geral) e de Tippett, *Uma Criança de Nosso Tempo*. Ouça, principalmente, o coro da abertura desta obra: "O mundo *volta* a sua face *escura*", onde as palavras "volta" e "escura" estão representadas na música de modo particularmente marcante.

Na música do compositor americano Charles Ives há interessantes aplicações deste procedimento, usados, inclusive, com certa extravagância. Observe, por exemplo, suas canções *The Circus Band* ("A Banda do Circo") e "Charlie Rutledge"

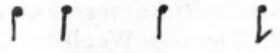
"A Banda do Circo"

(a) Ives faz a música "dar pinote" nas palavras *horses are prancing* ("os cavalos estão pinoteando"):

(b) Na passagem, *Where is the lady all in pink* ("onde está a moça toda de rosa") Ives imita no piano as fanfarras da banda do circo.

"Charlie Rutledge"

(a) Pesados acordes de piano são tocados em *a man both tough* ("um homem que, além de valentão...")



(b) Quando o cavalo de Charlie anda mais rápido o mesmo faz a música (acelerando)

É divertido não só usar como também identificar estes procedimentos que, de forma simples e direta, ajudam a concordar a música com a

letra. Naturalmente eles dependem do ponto de vista do compositor, que decidirá como a palavra vai refletir na música.

Exercício 42 Ponha o seguinte texto em música:

Pela estrada plana, toc, toc, toc,
Guia o jumentinho uma velhinha errante.
Como vão ligeiros, ambos a reboque,
Antes que anoiteça, toc, toc, toc,
A velhinha atrás, o jumentito adiante!...

Toc, toc, a velha vai para o moinho,
Tem oitenta anos, bem bonito rol!...
E contudo alegre como um passarinho,
Toc, toc e fresca como o branco lindo,
De manhã nas relvas a corar ao Sol.

(De Guerra Junqueiro, as duas primeiras estrofes de "A Moleirinha".)

Tente, na sua música, pintar as seguintes palavras do texto:

toc, toc, toc
ligeiros
a velhinha atrás, o jumentinho adiante
alegre como um passarinho

4 Acordes

Há toda uma mística em torno da área de música conhecida como **harmonia**. Harmonia é o que acontece quando duas ou mais notas soam ao mesmo tempo, ou seja, quando são ouvidas como um acorde que será seguido por outro, formando, deste modo, uma progressão. O mito resulta do fato de você ser obrigado a trabalhar de acordo com um manual de regras e, também, de só poder combinar os sons com outros tantos determinados. Nós iremos, aqui, sem nos determos nas complexidades desta área, investigar dois procedimentos paralelos usados em harmonia. Ao mesmo tempo, é essencial que enfatizemos a necessidade de uma **prática** com relação aos acordes. Procure fazer diferentes combinações de sons e quando encontrar alguma que goste, reserve-a de algum modo, pode ser gravando, armazenando em sintetizador ou, simplesmente, escrevendo num caderno de anotações. Assim, você sempre terá à mão um acorde ou uma seqüência de acordes que poderá mostrar-se apropriado a alguma coisa que, por acaso, venha a fazer mais tarde.

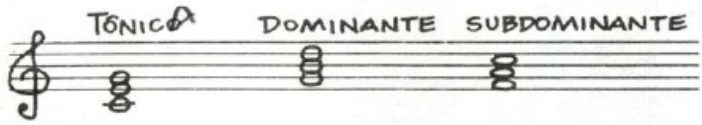
O primeiro procedimento é extremamente útil tanto para improvisos como para composições e está baseado nos três acordes mais importantes da escala, que são:

- TÔNICO
- DOMINANTE
  e
- SUBDOMINANTE

Os três são construídos a partir da primeira, quinta e quarta notas da escala e todos guardam a mesma forma de intervalos. Quando analisados de baixo para cima são formados por

uma terça maior (= quatro semitons)
uma terça menor (= três semitons)

Na escala de dó maior, eles se apresentam da seguinte maneira:
Por conveniência, estes acordes são freqüentemente chamados pelo



número que indica sua nota principal. Essa é, muitas vezes — mas nem sempre —, a nota mais baixa do acorde. Desta forma temos:

- acorde de TÔNICA = I
- acorde de DOMINANTE = V
- acorde de SUBDOMINANTE = IV

Exercício 43 Procure um instrumento onde possa tocar acordes ou forme um grupo com número suficiente de pessoas (no mínimo três) para dividirem entre

si as notas dos acordes que deverão ser tocados em instrumentos melódicos. Pratiquem as notas dos acordes I, IV e V, um de cada vez.

1 Toquem os acordes na ordem I, IV e V, repetidas vezes.
2 Acrescentem uma pessoa a mais no grupo e peçam-lhe para improvisar uma melodia sobre as notas dos acordes.

Troquem de posições, de modo que todos possam tocar, pelo menos uma vez, a parte da melodia.

O propósito do exercício acima é fazer com que você tenha estes acordes básicos entranhados na própria pele. Então, eles poderão ser-lhe de grande utilidade. Você poderá usá-los em suas composições, inclusive jogar com a ordem deles e até mesmo acrescentar-lhes notas para ver (ouvir) como ficou. Se você dispuser de um sintetizador, mesmo dos mais simples, poderá acionar o automático dos acordes que, geralmente, está baseado numa seleção de acordes simples, dentre os quais estes de tônica, dominante e subdominante. Assim, quando com o automático ligado você tocar no registro mais baixo do teclado as notas

DÓ FÁ SOL

irá obter os acordes I, IV e V.

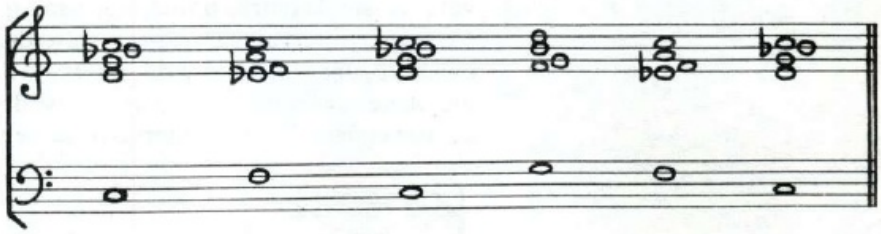
Nunca será demais repetir que improvisar e compor com estes três acordes é algo que, no futuro, irá trazer dividendos, pois você está adquirindo o sentido básico da harmonia, um bem valioso para qualquer estilo musical, não importa qual seja.

Exercício 44

Em certo sentido este exercício é uma versão mais elaborada do anterior. Agora você receberá uma seqüência de acordes *blues* sobre os quais deverá improvisar. Este exercício também poderá ser feito por uma só pessoa ou por um grupo que divida entre si as notas dos acordes. O padrão de acordes é:

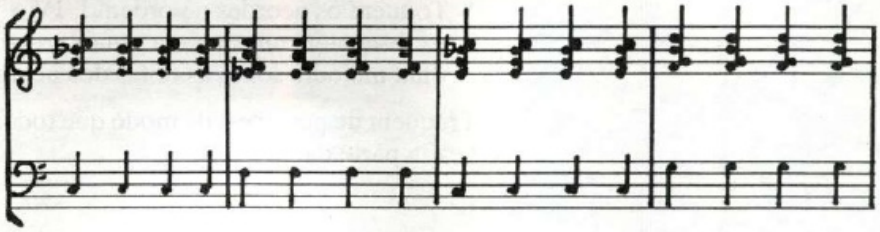
I^7 IV^7 I^7 V^7 IV^7 I^7

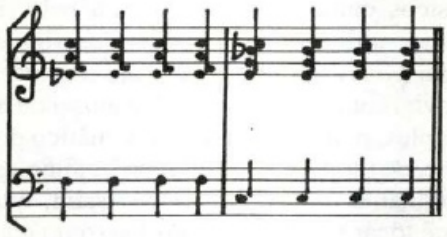
O número ^{7} significa que estamos adicionando uma quarta nota aos acordes, sete notas acima da principal. No tom de dó maior, os acordes poderão apresentar-se assim:



Uma maneira conveniente e também estilística de organizar a música seria dividi-la em compassos de quatro tempos, onde um acorde para cada tempo se repetiria quatro vezes até completar o compasso. É um

tipo de cadenciado rítmico que vai bem com o estilo dos *blues*. A notação se mostra assim:





Você pode:

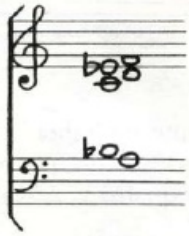
- repetir tudo
- repetir cada compasso

Depois de terem exercitado bastante este padrão de acordes, passem a abordá-lo separadamente para fazerem solos de improviso sobre suas notas. Não deixem de treinar com regularidade, talvez uns dez minutos antes do começo das aulas, durante três meses seguidos. Vocês vão se divertir muito e ainda acabarão grandes improvisadores de *blues*.

Exercício 45 Outra maneira de você exercitar-se nos acordes I, IV e V será fazendo harmonizações de melodias bem conhecidas (o seu professor poderá ajudá-lo a escolher algumas que sejam mais apropriadas). Faça o arranjo delas passando pelas seguintes etapas de trabalho:

1 Harmonize a melodia por meio de três acordes usados nos devidos lugares.
2 Conceba um padrão rítmico de acompanhamento.
3 Escolha para tocar a melodia um instrumento, os acordes, um outro e a linha do baixo, um terceiro, deixando o ritmo a cargo de tambores ou de qualquer outro instrumento de percussão.

O segundo procedimento com relação à harmonia é totalmente diferente. Se a música não estiver dentro do sistema tonal (maior-menor), vai precisar de outros princípios para organizar sua harmonia. Um desses é o uso de intervalos (o espaço entre duas notas) para criar acordes. Por exemplo, um acorde poderia ser criado a partir de bem poucos intervalos, inclusive ser formado por um só tipo de intervalo. Aqui, mostramos um acorde construído com intervalos de segundas (pares de notas vizinhas):

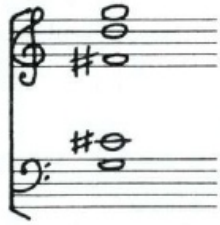


e também um acorde característico formado por quartas:

Por outro lado, você poderia criar um acorde formado por vários tipos de intervalos. Assim:

O que devemos evitar, principalmente, neste tipo de harmonia é o uso banal de oitavas entre as notas. Como no exemplo abaixo:

O exemplo que se segue é bem melhor, pois a oitava, formada entre as duas notas sol, se acha disfarçada:

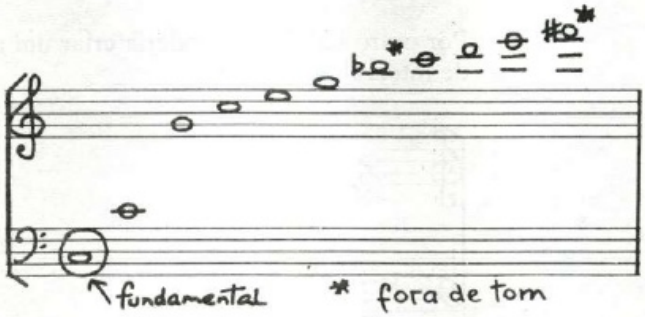


Exercício 46 Componha um padrão de seis acordes diferentes, construídos por meio de intervalos. Faça a orquestração deles para um conjunto qualquer de instrumentos — talvez, a orquestra ou a banda escolar. Grave a execução. Você poderia fazer experiências com a ordem em que são tocados.

Se quiser levar a experiência mais adiante, componha uma peça de música baseada neste mesmo padrão de acordes, podendo, inclusive, conceber uma melodia para ser acompanhada por eles.

5 Timbre

Um dos componentes primordiais da música é o que chamamos **série harmônica**, que é uma seqüência natural de notas que guardam sempre um mesmo padrão de intervalos e está ligada a qualquer som que seja causado por vibrações regulares do ar. Numa série harmônica estão incluídas todas as notas convencionais da música e a mais baixa de todas é denominada **fundamental**. Acima da fundamental se encontram os **harmônicos** que formam o padrão de intervalos dado a seguir. (As notas marcadas com * fogem da afinação normal das escalas.)

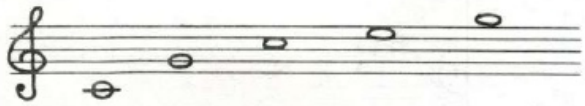


Na verdade, aqui se encontra apenas parte da série, pois ela prossegue, cada vez mais alta, até que o ouvido humano não seja capaz de distinguir qualquer de seus harmônicos.

Como ouvir os harmônicos

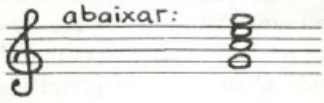
Exercício 47

1 Use qualquer instrumento de metal. Toque a nota "aberta" mais baixa de todas, isto é, a obtida sem válvulas e chaves (no caso do trombone, sem o concurso de vara), mas fornecida unicamente pela pressão labial. Isso nos dá um bom testemunho da audição de uma parte da série. Você deverá ouvir, pelo menos, os seguintes sons:

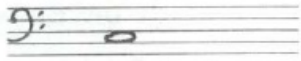


(os sons mais baixos do trombone)

2 No piano, abaixe, sem deixar soar, as teclas das seguintes notas:



Toque esta nota:



o mais forte que puder e

OUÇA:

Você deverá ouvir alguns harmônicos soando acima da nota dó.

Exercício 48 Componha um pequeno estudo do qual constem:

1 as notas abertas de um instrumento de metal;
2 a maneira de produzir harmônicos do piano, que acabamos de mencionar.

Duas importantes características da série harmônica

1 Quanto mais subir a série, mais as notas ficarão próximas umas das outras.

2 O que faz um instrumento soar diversamente do outro é a particular combinação de seus harmônicos. Em outras palavras, todos instrumentos possuem harmônicos: alguns mostrando-se fortes e outros fracos e é precisamente a maneira como num instrumento estão organizados os harmônicos em fortes e fracos que irá distingui-lo dos demais, como se isso fosse sua impressão digital.

O que é o timbre?

Poderíamos defini-lo como:

- a COR do som

O timbre é constituído por diversos elementos.

1 Pela particular combinação dos **harmônicos**.
2 Pela **forma** da nota ouvida, o que chamaremos **envoltório** do som, no sentido de abranger o uso de três elementos:

- ATAQUE (início)
- SUSTENTAÇÃO (meio)
- SOLTURA (fim)

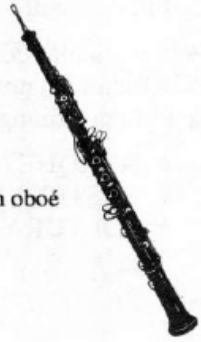
Analise estes desenhos que mostram três tipos de envoltórios:

O envoltório, por caracterizar o som, pode ter grande utilidade para nós, especialmente na criação de estruturas musicais (veja capítulo 7).

3 Pela **ressonância** do som. Isto se refere à influência exercida pelo material de que é feito o instrumento sobre o som e, no caso dos instrumentos de sopro, à maneira como o ar vibra dentro do instrumento. Compare:

um violino

com um oboé



com um alaúde chinês

Em suas composições, é preciso levar em conta o timbre. Ele pode tornar-se uma fascinante dimensão da música, especialmente se você aplicar tudo que já dissemos às *combinações* não só de instrumentos e vozes, como também às peças para solo.

Exercício 49 **A** Escolha, desenhe e grave quatro sons com diferentes envoltórios. Faça os desenhos, usando como modelo os exemplos dados aqui. Componha uma pequena peça baseada no contraste entre eles.

B Escolham quatro instrumentos que possam tocar uma mesma nota, numa dada afinação. Procurem tocar a nota combinando de maneira diferente os instrumentos. Componha uma pequena peça que explore os diferentes timbres criados com esta nota.

Exercício 50 Reúna 15 diferentes timbres. Grave-os e faça uma lista descrevendo-os o mais detalhadamente possível. Aqui estão algumas idéias que poderão ajudá-lo:

uma voz nasal
um tambor e um bloco tocando perfeitamente em sintonia
três vozes simultâneas, emitindo a mesma nota
uma nota num metalofone
uma guitarra e um violino picando a corda, mas não a mesma nota

Escolha de sua lista os cinco timbres de que você mais goste. Faça uma composição onde eles apareçam ordenados da melhor forma, se quiser use alguns mais de uma vez.

Como explorar os sons da voz

Em certo sentido, vamos tratar a voz como se fosse um instrumento. Provavelmente, o compositor do século XX que mais contribuiu para desenvolver este aspecto da voz foi o italiano Luciano Berio. Com ele, as possibilidades da voz aumentaram muito, não ficando mais restritas apenas ao canto convencional. A voz é muito mais ampla do que isto. Ela pode incluir coisas como:

sussurro
brado
grito
fala com diferentes sotaques
rosnado
guincho

Exercício 51 Há muito mais possibilidades. Para conhecê-las ouça uma ou duas destas composições de Berio:

Circles
Sequenza III para voz feminina
Visage
Thema (Omaggio a Joyce)

Valeria a pena seguir a partitura das duas primeiras, não só pelo método particular de sua escrita musical como também pelo registro da imaginação visual. Nas duas últimas peças, *Visage* e *Omaggio a Joyce*, a voz é usada como uma fonte de curiosos sons eletrônicos. Você poderá ficar sabendo mais ainda sobre isto, ouvindo:

Anticredos de Trevor Wishart
Lux aeterna de Ligeti

São dois compositores que exploraram audaciosamente as possibilidades vocais. Wishart, sobretudo, tem um detalhado estudo sobre do que é capaz a voz e certas partes do corpo, chegando mesmo a usar sons labiais, palmas de diversos tipos, formatos variados de boca e muitas outras técnicas.

No nosso uso da voz é essencial que tenhamos certa compreensão da maneira como outras culturas a empregam. Por exemplo, a Índia, o Oriente Médio, a África e a América provam não ser a nossa idéia de canto a *única* no mundo. No sul da África, assoviar, cantarolar, murmurar, bem como outros sons vocais, costumam fazer parte da música. No canto do índio americano, você poderá ouvir além de sons nasais outros que reproduzem tremores (vibratos) e glissandos de várias espécies. Também na música de nossa cultura você perceberá muitos estilos de cantar: compare o *blues* com o *soul*, a ópera com as canções regionalistas e o *jazz scat* com os coros de igreja.

Exercício 52 Grave diferentes timbres vocais, o máximo que conseguir. Aqui vão algumas sugestões:

murmúrio
canto
brado
rosnado
gargarejo
canto e tremor de queixo
canto e tremor de língua
grito
suspiro
fala

Os harmônicos da voz

No Tibete, os monges budistas desenvolveram técnicas singulares para o uso da voz. Em vez de concentrarem-se só na emissão de uma nota (a fundamental), eles também aprenderam a controlar a intensidade dos harmônicos. Há vezes em que parecem estar cantando várias notas ao mesmo tempo. É difícil explicar como isto é feito, embora tenha a ver com a altura da nota fundamental, que é muito baixa, perto do dó ou si do baixo, com os seus harmônicos mais altos sendo ouvidos claramente.

Exercício 53

Você poderá investigar os harmônicos de sua voz fazendo o seguinte:

1 Escolha uma nota fácil de ser emitida.
2 Cante forte a nota, usando as letras IIOOII para pronunciá-la.
3 Passe de uma letra à outra, devagar e com cuidado, mudando a forma da boca o mais lentamente possível.
4 **Ouça** com atenção. Uma parte do truque consiste em aprender a **ouvir** os harmônicos. Eles estão lá o tempo todo, apenas não são normalmente percebidos.

Se conseguir um microfone ou mesmo um gravador para ampliar a voz, melhor ainda.

Depois de duas ou três tentativas, você começará a ouvir a série dos harmônicos mudando de acordo com a nota que está sendo cantada. Quando emitir bem vagarosamente II-OO, abrindo a boca apenas ligeiramente, irá ouvir a série harmônica **descendo**, e quando emitir OO-II, irá ouvi-la **subindo.**

Uma explicação para isto seria a de que a boca, ao mover-se, estaria, de fato, passando pela série completa dos sons das vogais, com cada um destes sons enfatizando um diferente harmônico da série.

A peça de Stockhausen *Stimmung*, cujo título significa, literalmente, "afinação", baseia-se no princípio do controle vocal dos harmônicos. Ela está construída sobre este acorde:

com seis cantores controlando, cada um, os harmônicos que soam por cima das notas do acorde.

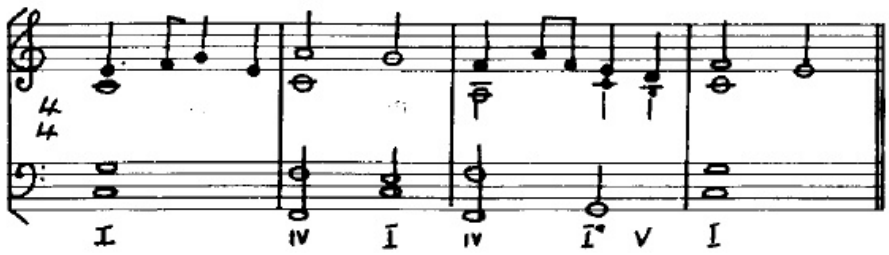
6 Textura

Você deve lembrar-se (ver a página 22 deste livro) que o termo textura pode, por um lado, referir-se a um particular "sentido" de passagem musical e, por outro, pode estar relacionado com a maneira como estão tramados os fios de um tecido. Há vários tipos de textura musical. Iremos investigar algumas para aprendermos a utilizá-las.

Harmonia

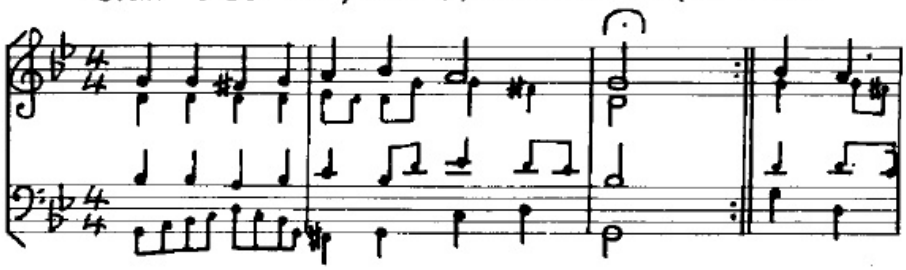
Harmonia é o que acontece quando duas ou mais notas são ouvidas ao mesmo tempo. Na seção em que tratamos dos acordes, ficamos sabendo alguma coisa sobre os procedimentos da harmonia: uma área complexa e fascinante da música. Mas, a harmonia também pode ser examinada do ponto de vista da textura.

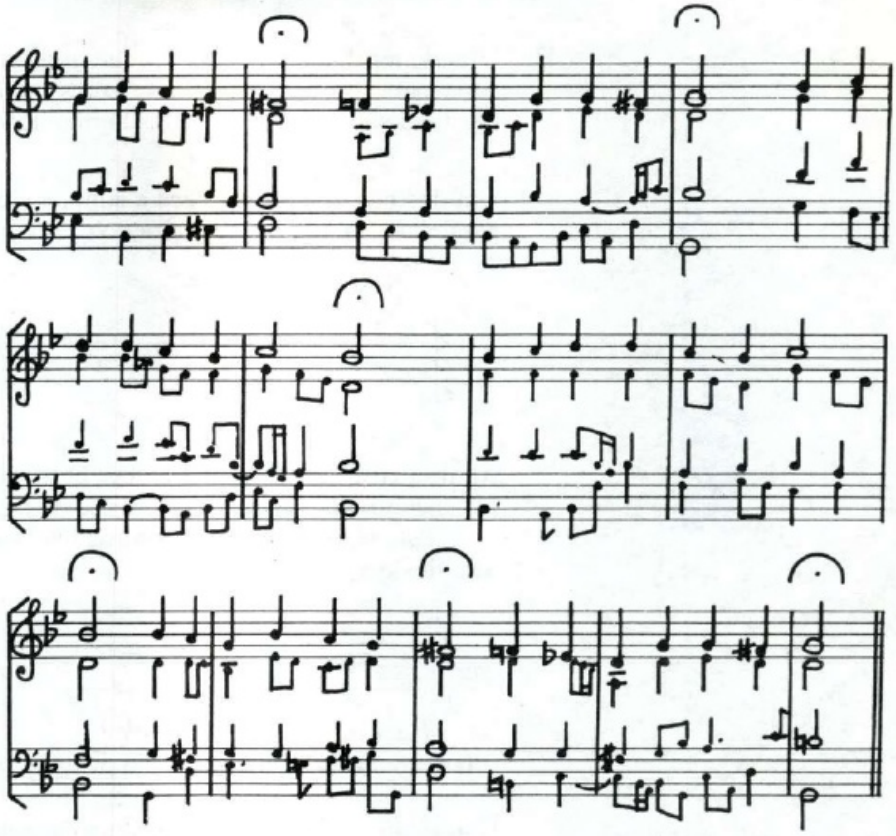
Por exemplo, você poderá ter uma harmonia simples ou complexa. Numa simples, são empregados somente uns poucos acordes de forma contínua, como na melodia abaixo:



Por outro lado, numa passagem como a deste coral, harmonizado por Bach, vamos encontrar uma quantidade de acordes e de notas ornamentais:

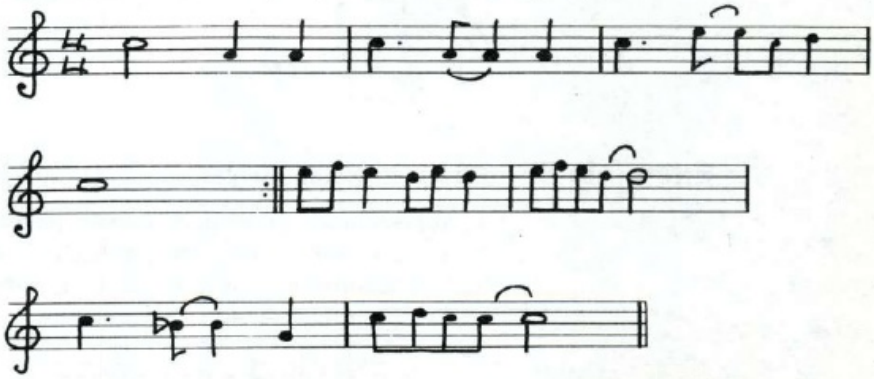
Coral: "Ó Senhor", em sib, harmonizado por Bach





Outro modo de pesquisar as texturas harmônicas seria vê-las ou como resultantes de um planejamento, ou como provindas da inspiração do momento, mais precisamente da intuição. Muitos *jazz* e *pop* tiveram sua harmonia criada pelo método intuitivo.

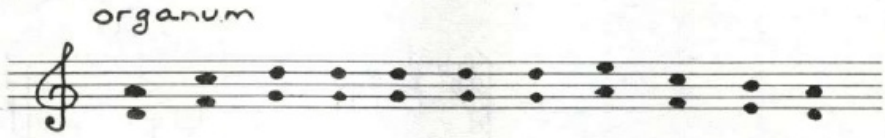
Exercício 54 A Formem um grupo de quatro ou cinco pessoas. Uma parte deverá tocar a melodia abaixo em qualquer instrumento apropriado.



A outra deverá tocar num instrumento grave ou na parte baixa do piano. Agora, tentem juntar os acordes e a parte do baixo à melodia. Tenham em vista o "sentido" da música para que ela possa ter um padrão de sonoridade correto — este não é um exercício escrito. Façam várias tentativas e quando alguma lhes parecer boa, gravem. Parem alguns momentos para escutar a versão final, e talvez seja bom anotar num papel algumas das coisas que fizeram.

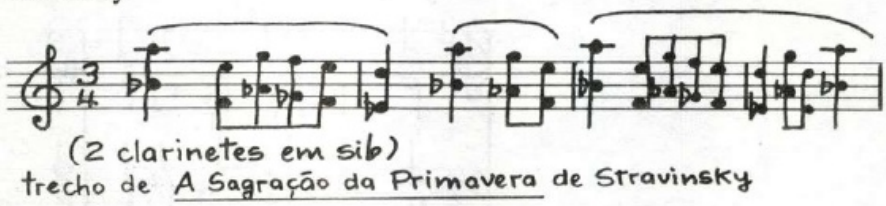
B Usando a mesma melodia, procurem duas outras maneiras de harmonizá-la para que fique com diferentes texturas. Ouçam as três versões, prestando atenção nas texturas harmônicas de contraste.

Um dos meios mais eficazes e simples de harmonizar é o uso de notas paralelas à melodia, à maneira do *organum* medieval.

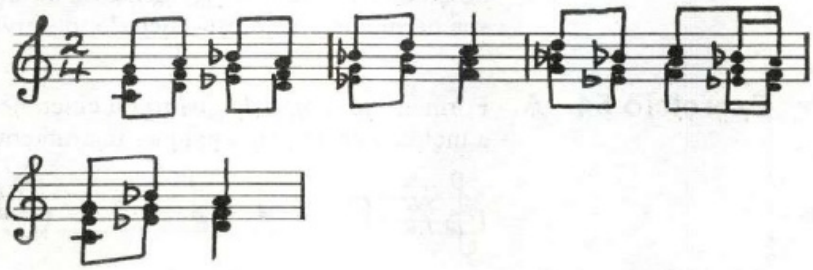


Aqui são usadas quintas paralelas; procedimento semelhante a este pode ser encontrado na música folclórica da Islândia e de Burma.

Esta técnica, mas com outros intervalos, foi muito empregada por Stravinsky:

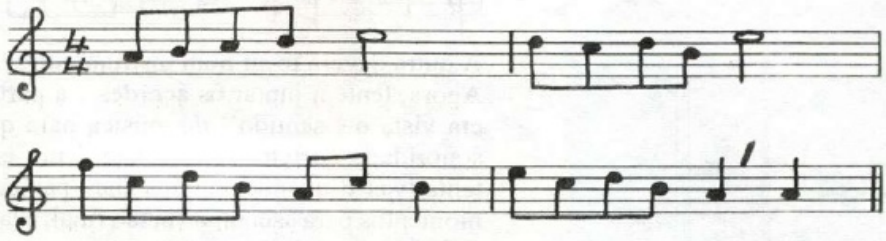


Naturalmente, você não é obrigado a usar apenas intervalos paralelos; acordes inteiros podem ser transportados para cima e para baixo, no "rastro" da melodia. Por exemplo:



Exercício 55 Dê à melodia apresentada a seguir estes três tratamentos:

1 Acrescente-lhe uma parte construída com intervalos de quinta abaixo.
2 Acrescente-lhe uma parte construída com intervalos de segunda abaixo.
3 Acrescente-lhe duas partes, ambas construídas com uma terça abaixo da parte que está em cima.

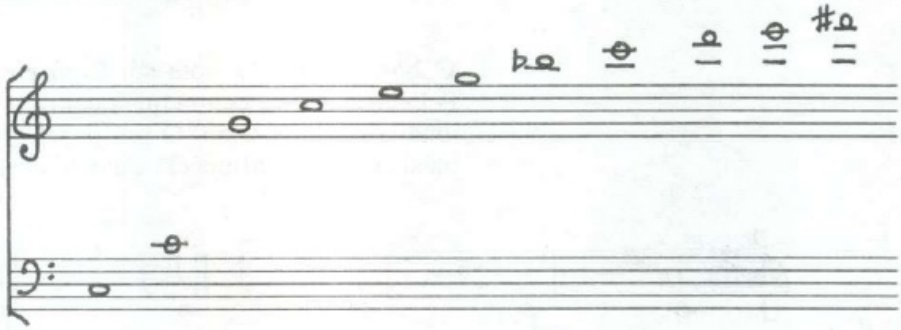


Grave as três versões e ouça-as.

Como usar a série harmônica

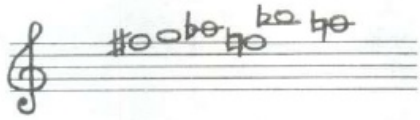
Na seção sobre timbre, começamos a aprender por meio da série harmônica a criar e a misturar os sons de uma maneira mais interessante. Agora, vamos nos servir da série para construir estruturas.

Observe, mais uma vez, como estão espaçadas as notas da série harmônica:



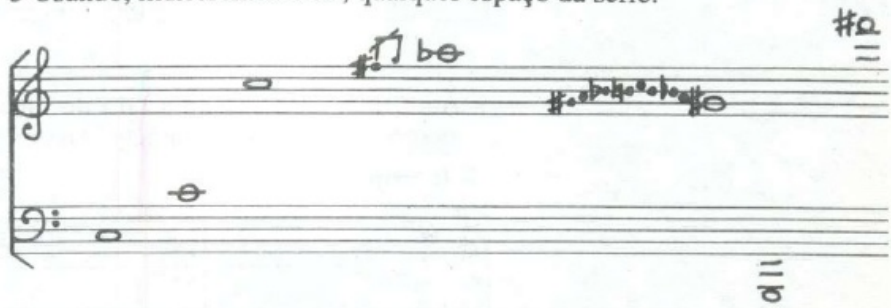
Você pode ver que quanto mais sobe a série, menores vão ficando os intervalos. Na música, este espaçamento pode ser usado de três maneiras:

1 Usando as notas muito próximas da região alta da série:



2 Usando as notas afastadas na região baixa da série:

3 Usando, indiferentemente, qualquer espaço da série:



Estas idéias sobre espaçamento aplicam-se a seções inteiras de música e não só a acordes. Uma peça pode ter muito bem um plano de textura que passe do tipo (1) ao (2), do (2) ao (3), e por todos eles em qualquer ordem.

Exercício 56

Componha uma peça para qualquer instrumento ou para um conjunto de instrumentos. Escreva as notas espaçadas de acordo com o seguinte plano:

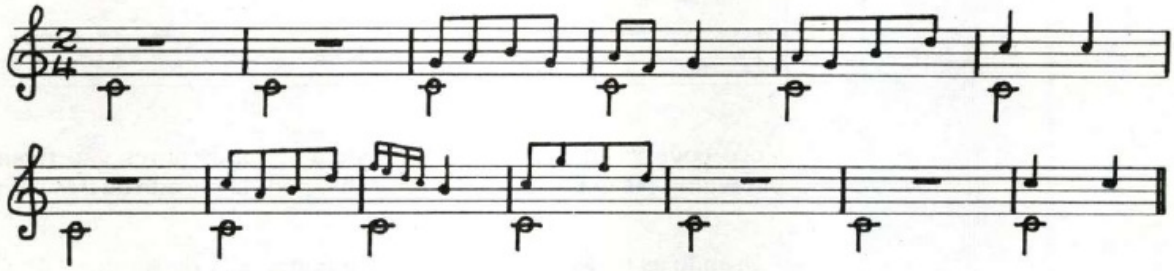
1ª seção	2ª	3ª	4ª
notas bem espaçadas	notas muito juntas	notas bem espaçadas	mistura dos dois tipos

Os bordões e os ostinatos na criação de texturas

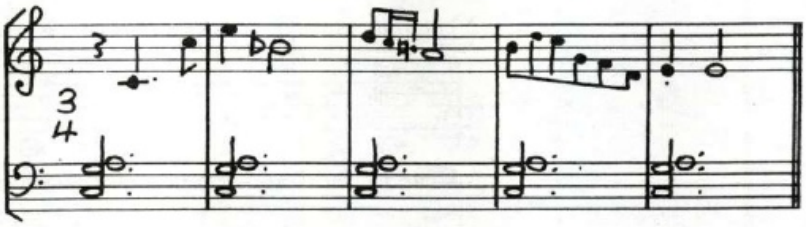
Na seção sobre melodias descobrimos que os bordões e os ostinatos podem ter grande utilidade na criação de arranjos (acompanhamentos) para melodias. Eles, sozinhos, servem para criar texturas simples, mas de resultados muito convincentes.

Examine estas sugestões de utilização do bordão:

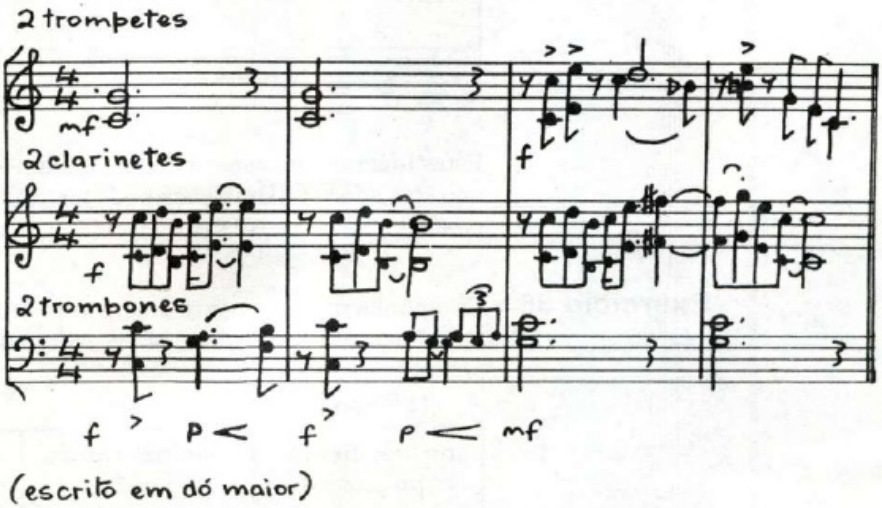
1 O bordão de uma nota só. Com ele é possível fazer quase tudo. Podemos jogá-lo contra qualquer nota e ritmo e, mesmo assim, obter uma boa composição. O seu papel é como o de um controlador da música que ele influencia e à qual dá sentido. Abaixo, um exemplo:



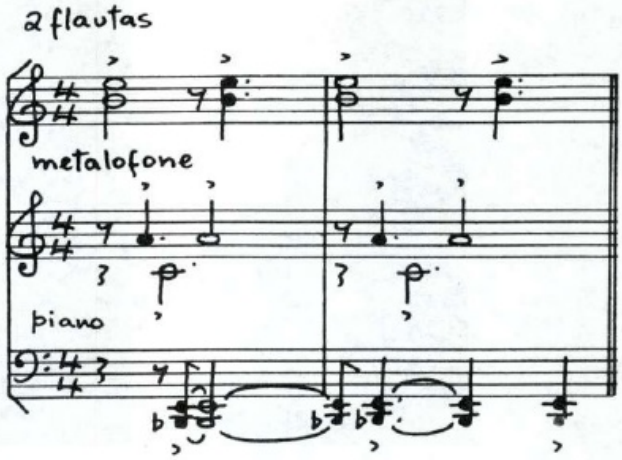
2 O bordão de duas ou três notas. De certo modo, ele se mostra como o anterior:



3 Aqui, o bordão vai passando de uma parte para a outra, enquanto ocorrem outros acontecimentos na música:

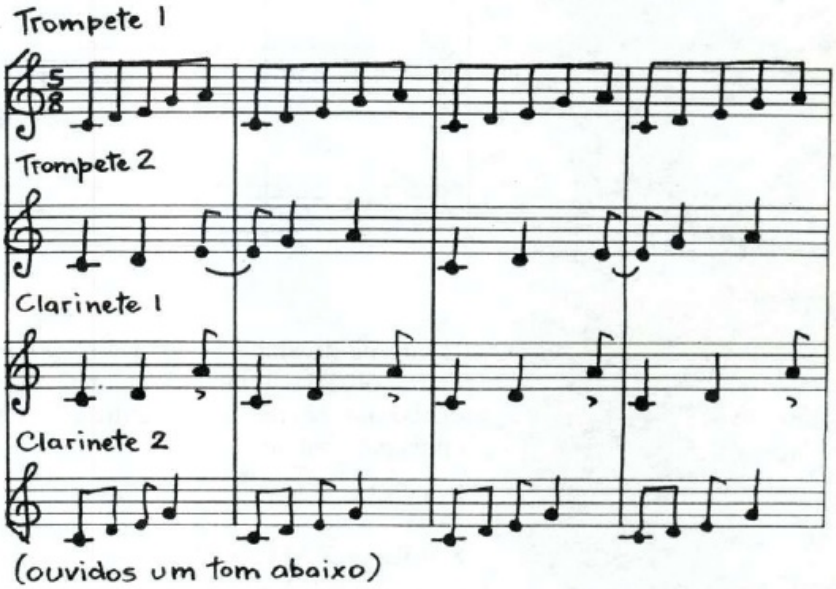


4 Neste exemplo, a textura é formada unicamente por uma série de superposições de pedais ou bordões. A melodia (ou qualquer outra coisa) poderá ser, posteriormente, acrescentada à textura, como algo que fosse aposto a uma paisagem:

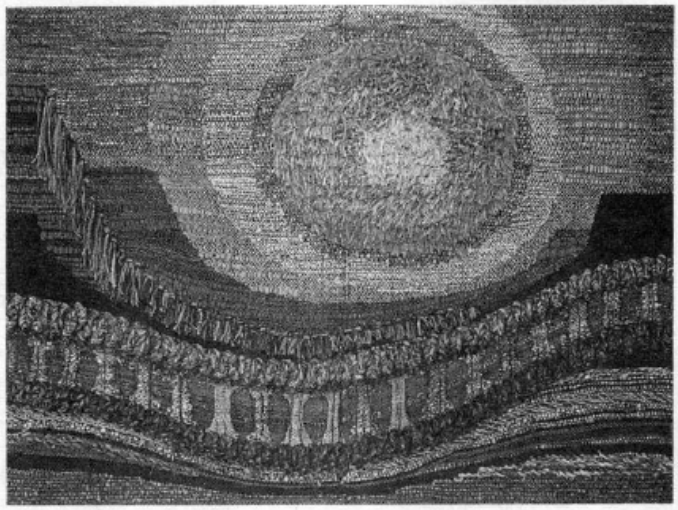


De certo modo, o ostinato pode ser empregado da mesma forma que os bordões, embora a música pareça mais complexa que a construída com bordões — será sentida como menos estática. Ouça este ostinato e observe a maneira como ele é usado:

A partir desta idéia poderemos criar uma textura bem complicada e usá-la numa composição para diversos instrumentos:

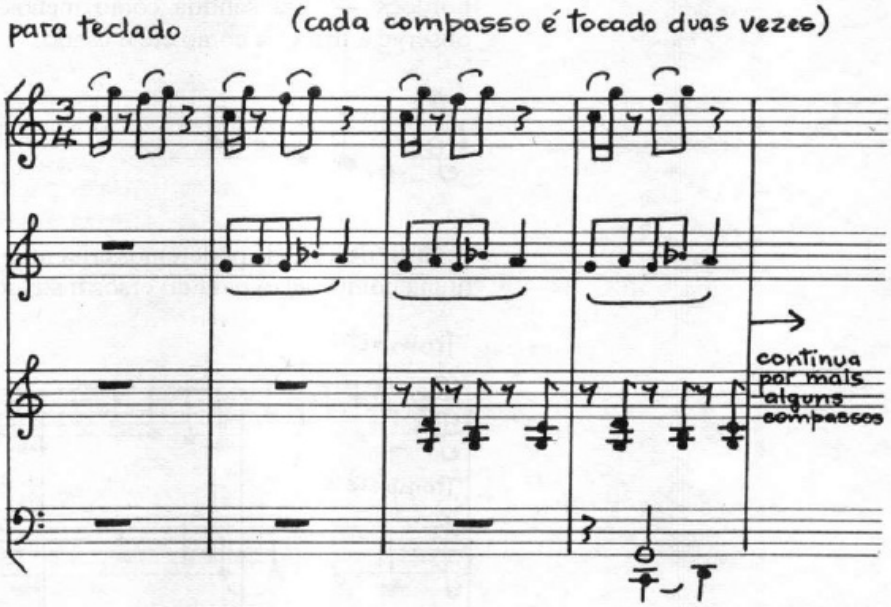


Como você pode observar alguns instrumentos mudam o padrão do ostinato.



"O centro vermelho", tapeçaria feita à mão do artista australiano Ben Shearer

Podemos ainda criar texturas bastante interessantes usando, numa mesma peça, vários tipos de ostinatos:



Repare na diversidade dos padrões que estão sendo usados ao mesmo tempo; observe, também, o tamanho deles e a velocidade com que são tocados uns em relação aos outros. Todas estas coisas ajudam a dar forma à música, criando

- a TENSÃO
  ou
- o RELAXAMENTO

de acordo com o que pensa o compositor.

Exercício 57

1 Formem um pequeno conjunto de músicos.
2 Cada um deverá conceber o padrão de ostinato que irá tocar para os outros.
3 Imaginem três procedimentos diferentes que sirvam para ajustar um padrão ao outro. Por exemplo, cada música entrará separadamente com sua parte, depois, todos se colocarão a tocar juntos e, por fim, terminarão saindo um a um. Ou, se quiserem, poderão arquitetar um esquema mais elaborado que este.
4 Gravem e comparem as três versões.

Várias melodias simultâneas

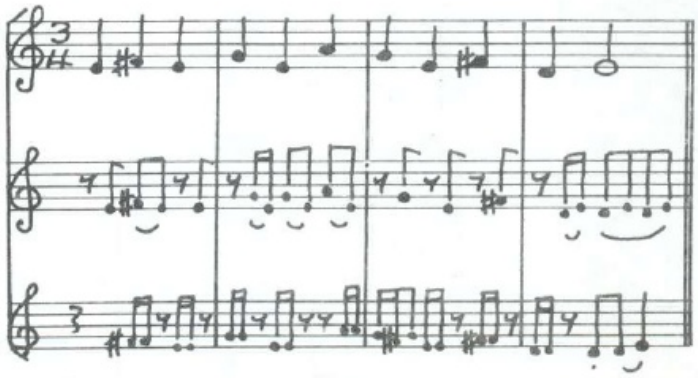
É possível criar texturas interessantes e curiosas jogando com diversas melodias ao mesmo tempo. Ouça as músicas indicadas a seguir, onde você encontrará texturas deste gênero.

Tippett: terceiro movimento do Concerto para dupla orquestra de cordas
Ives: "The Housatonic at Stockbridge" da peça *Three Places in New England*
Britten: segunda parte do "Tema Seriale con Fuga", Nº VIII, da *Cantata academica, carmen basiliense*

Há muitos meios de abordar a textura polifônica, isto é, aquela com mais de uma melodia.

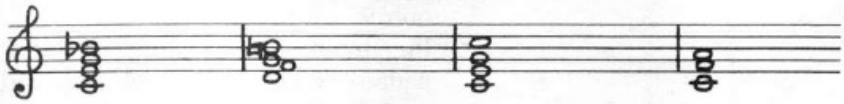
1 O primeiro refere-se à melodia, que praticamente é a mesma em todas as partes, diferençada apenas por alguns ornamentos e antecipações. Este procedimento, conhecido como **heterofonia**, significa que todos estão executando, ao mesmo tempo, diferentes versões de uma só melodia. Observe o exemplo que se segue:

teclados

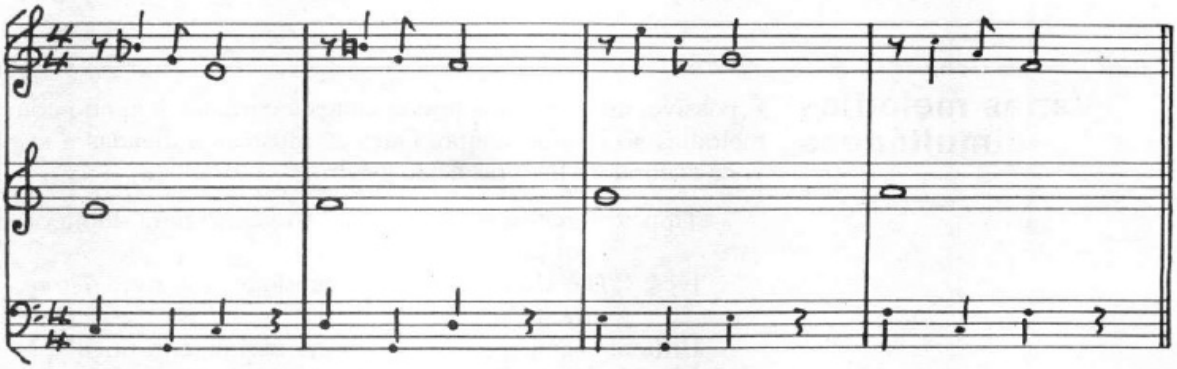


2 Como já aprendemos (ver página 80), uma textura polifônica pode ser construída com vários ostinatos usados simultaneamente.
3 Como também já sabemos das páginas 77 e 78, podemos construir uma textura de bordão e, depois, compor ou improvisar melodias usando as suas notas.

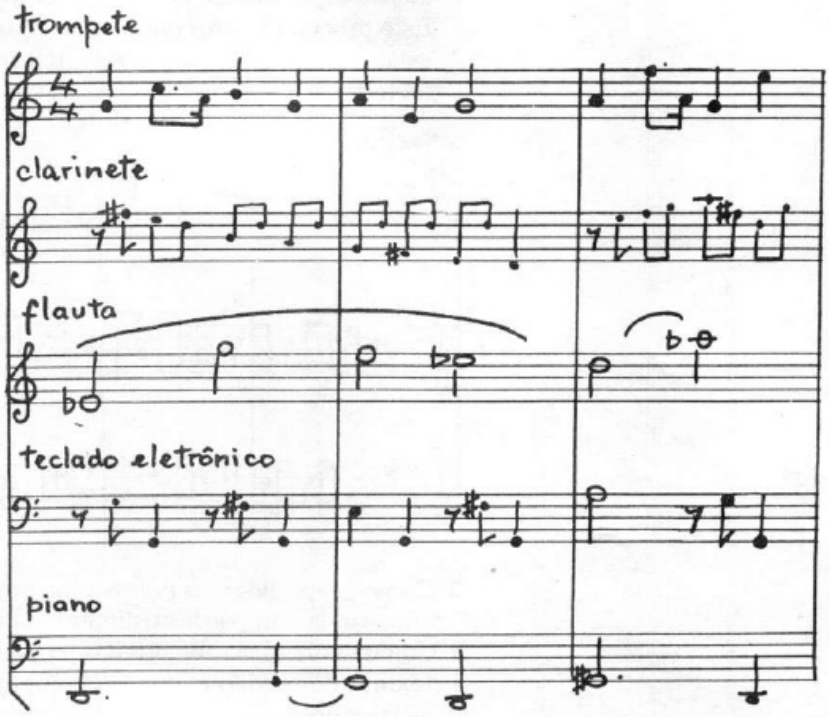
4 Podemos criar uma seqüência de acordes como estes:

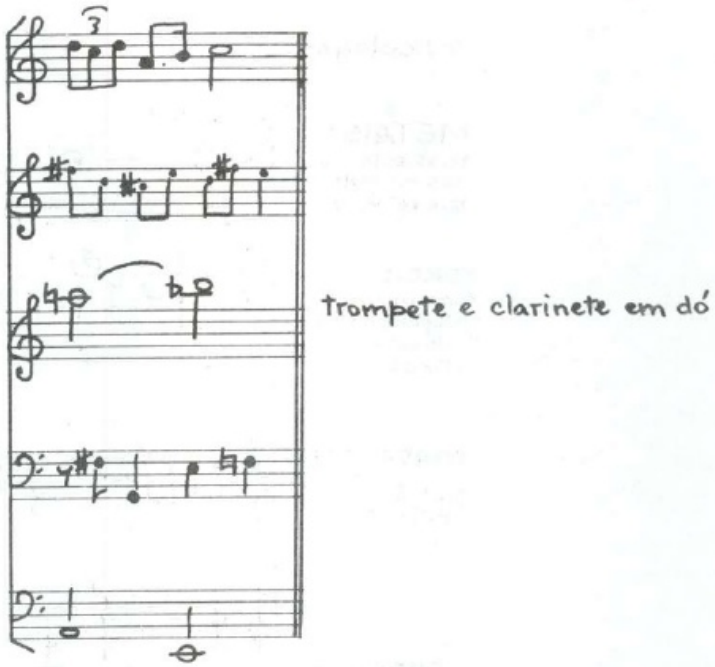


e, em seguida, compor diversas linhas melódicas com as suas notas servindo como armação.



5 Podemos, simplesmente, combinar melodias sem qualquer parentesco, como se faz no *free jazz* e nas composições de *jam session*. É o procedimento, por exemplo, que encontramos no *The Fourth of July* de Charles Ives.





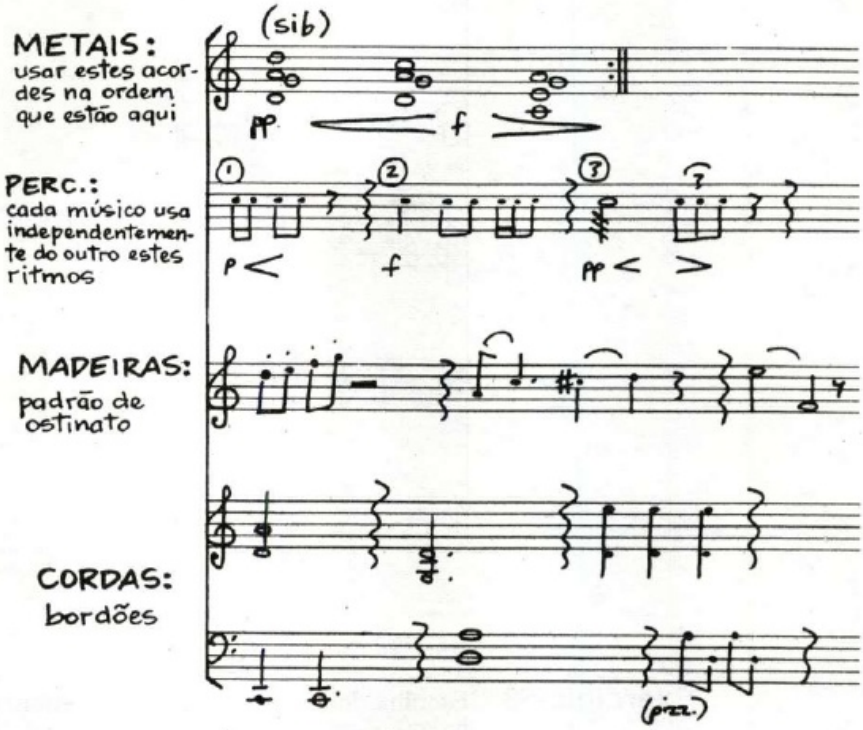
Exercício 58 Escolha dois dos processos de combinar melodias descritos na página 82. Com um deles faça uma composição de improviso e com o outro uma peça para, depois, você executá-la. As composições devem ser bem curtas, mostrando-se como duas pequenas "explosões" musicais, com mais ou menos 30 segundos de duração.

Para terminar, duas idéias sobre o que você poderia fazer com todas estas texturas que criou.

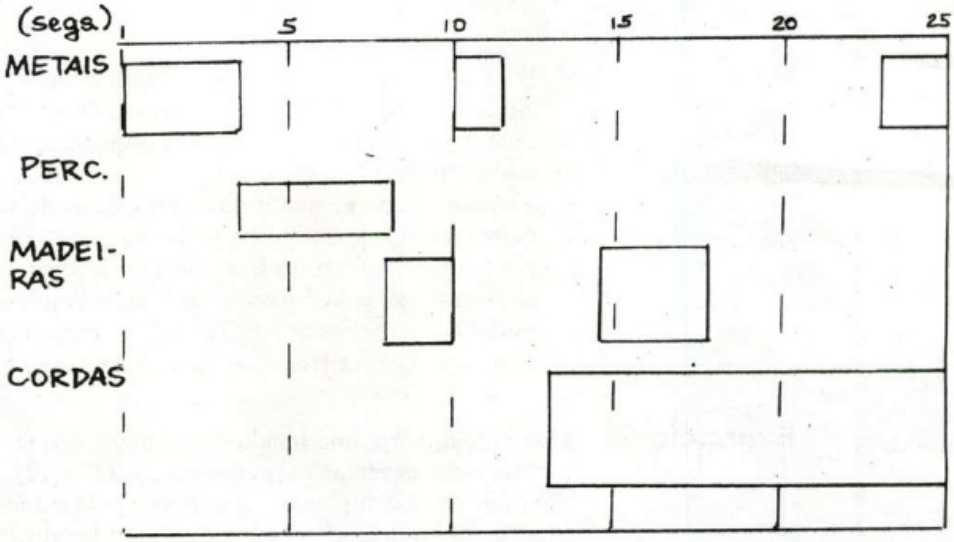
1 Faça uma combinação delas, empilhando-as simplesmente uma por cima da outra. Você irá precisar ou de um conjunto do tamanho de uma banda ou de uma pequena orquestra, ou então de um gravador multi-*track*.
2 Arrume alternadamente diferentes tipos de texturas. *A Sagração da Primavera* de Stravinsky pode ser analisada deste ponto de vista. Nesta obra há texturas que passam do abrupto ao suave e outras que são usadas tanto em passagens longas como curtas. Ouça:
parte 1: "A Adoração da Terra" — Introdução
parte 2: "O Sacrifício" — Dança Sacrificial

Exercício 59 Componha, para uma banda ou pequena orquestra, uma versão experimental com as idéias expostas acima, (1) e (2). Não há necessidade de uma partitura complexa e detalhada, pois o mais importante, aqui, é o jogo de combinações das texturas que levam facilmente a um tipo de notação gráfica aproximada. O exemplo abaixo poderá ajudá-lo:

(a) colagem



(b) texturas alternadas



(Crie texturas para preencher os boxes)

7 Estruturação

Até este ponto de nossos estudos não nos mostramos preocupados em fazer peças com mais de um ou dois minutos, e no entanto seria um equívoco pensar que por isso ignoramos a estrutura como uma dimensão da música. Há, no mundo das artes, exemplos de muitas coisas pequenas que supõem estruturas de grande complexidade. Incluem-se neste caso os haicais japoneses e músicas como o Concerto Opus 24 para nove instrumentos de Webern. Como concepção ou forma de pensamento, a estruturação não só tem grande importância como pode ser matéria das mais fascinantes.

Observe as formas visuais mostradas na página seguinte.

O visual pode fornecer muitas pistas para estruturar as obras musicais. O mundo está repleto de formas interessantes, cada qual com seu tipo particular de estrutura. Pense, por exemplo, nas das

PIRÂMIDES
CADEIRAS
CASAS
PONTES

Todas, evidentemente, *precisam* ser não só funcionais como agradáveis à vista. O exemplo das casas poderá nos ajudar na reflexão sobre uma das duas principais dimensões da estrutura musical. David Reck, no seu livro *Music of the Whole Earth* (''Música de Toda a Terra'') cita uma criança que disse:

- MÚSICA É A CASA ONDE MORA O SOM

Uma excelente maneira para expressar a relação entre os sons e a estrutura musical: duas coisas inseparáveis. Poderíamos, inclusive, ir mais além e dizer que a música *é* o som estruturado. Por conseguinte, a estrutura é a forma como, na música, estão combinadas

- a sua arquitetura
  com
- a sua expressão dramática ou psicológica

Passaremos, agora, a fazer algumas considerações sobre determinados procedimentos que ajudam a construir uma estrutura musical.

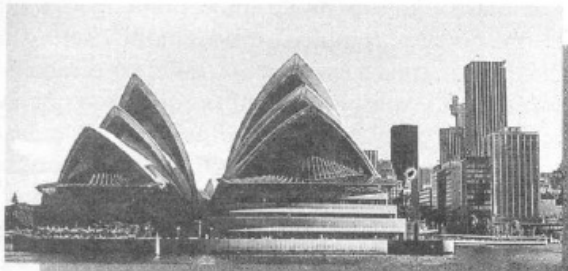
Como começar e como terminar

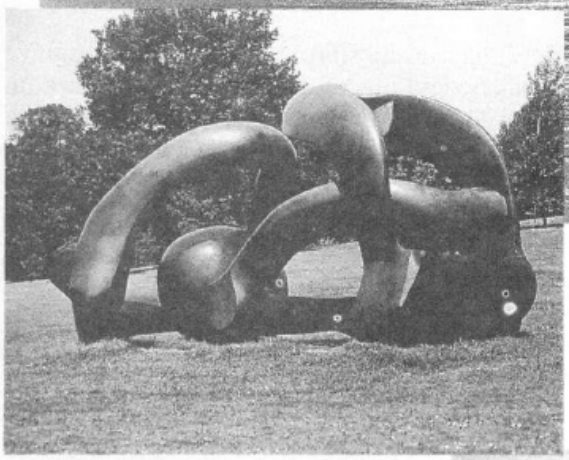
Em certo sentido, o início e o fim de uma peça funcionam como as paredes externas de um prédio ou como a sua entrada e saída. Por exemplo, você poderá entrar na peça subitamente e dar-lhe um final do tipo que vai aos poucos desaparecendo, e poderá até ter, se quiser, uma seção introdutória antes que a peça se inicie propriamente.

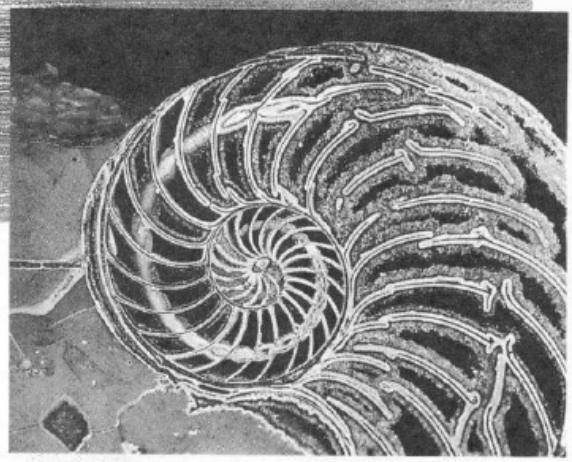
Exercício 60 Forme um conjunto com qualquer número de músicos.

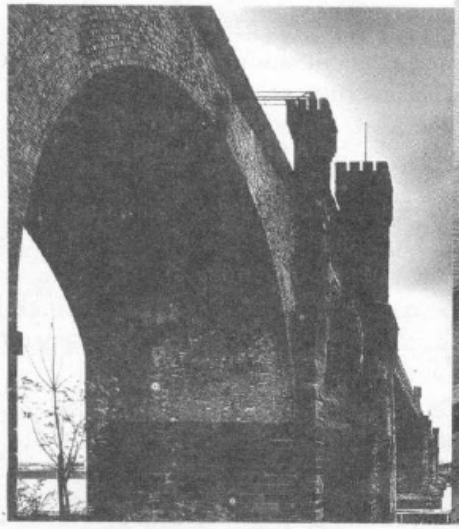
A Componham de improviso algumas peças com as seguintes versões de entrada:

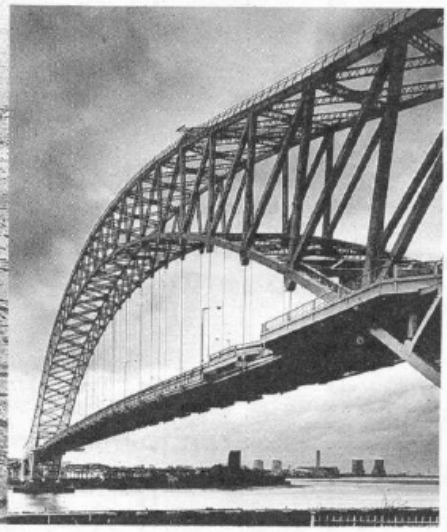
súbita
gradativamente progredindo











iniciada por um padrão de acompanhamento que será acrescido de uma (ou mais) melodia na parte de cima

com uma introdução que termine fazendo pequena alusão à seção principal da música

B Componham de improviso algumas peças com os seguintes tipos de terminação. Naturalmente, você deverá imaginar o que ocorreu antes na música; invente então a música que deverá acontecer justo antes do final:

com uma interrupção abrupta

que tenha o efeito de um desmoronamento musical

com a música tornando-se mais calma e vagarosa

com um instrumento tocando uma longa nota que assinala o fim da peça

com a música desaparecendo gradativamente à distância

com uma seção extra de encerramento, ou seja, finalizada por uma coda

Como pode a fala ajudar na estruturação da música

A fala pode constituir-se numa ótima fonte de idéias para estruturarmos uma peça de música. Quando tratamos da melodia, nós nos referimos à idéia de expressões que formam uma seqüência de perguntas e respostas. Este é um meio usado na abordagem de estruturas musicais que dá bons resultados. Podemos ter:

- a conversa musical

  e
- uma idéia musical não acabada que será completada por uma outra

As palavras são em si um material de composição. Elas pressupõem um mundo de sons e podem também gerar uma estrutura, pois numa única palavra apenas pode estar contido o plano de toda uma obra. Tomemos, por exemplo, a palavra

REFÉM

Ela possui duas sílabas. A primeira prepara a acentuação que vai incidir sobre a segunda. Isto poderia significar metaforicamente uma peça de duas seções que se relacionam uma com a outra à maneira das sílabas. Isto é, uma peça onde a segunda seção é mais importante que a primeira. (Provavelmente você estará pensando nos procedimentos musicais que possam esclarecer melhor esta relação. Seria, por exemplo, o caso de uma primeira seção que começasse calma e fosse gradualmente crescendo até o início da segunda seção que já entraria forte.) Mas, a segunda sílaba da palavra refém, a que a arremata, nos leva a pensar no final da peça. Que tipo de terminação o ''fém'' poderia supor para uma música? Talvez, uma conclusão de caráter mais abrupto do que uma que fosse lentamente desaparecendo.

Antes de abandonarmos este exemplo, vamos considerar os sons sugeridos por esta palavra. Na primeira sílaba, a vibração do ''r'' poderia ser bem expressa por um rufar de tambor que culminasse num acorde

dado por diferentes instrumentos de registros diversos, mas de modo a caracterizar sombriamente o fechamento da vogal "e".

Exercício 61 Escolha uma das palavras abaixo. Use-a para criar a **estrutura** de uma peça, procurando exprimir com o máximo de fidelidade tudo que ela puder sugerir. Naturalmente, a escolha dos instrumentos e vozes depende da palavra que você usar.

ABISMO	VÔO
ENERGIA	LABIRINTO
SEIO	

Princípios estruturais

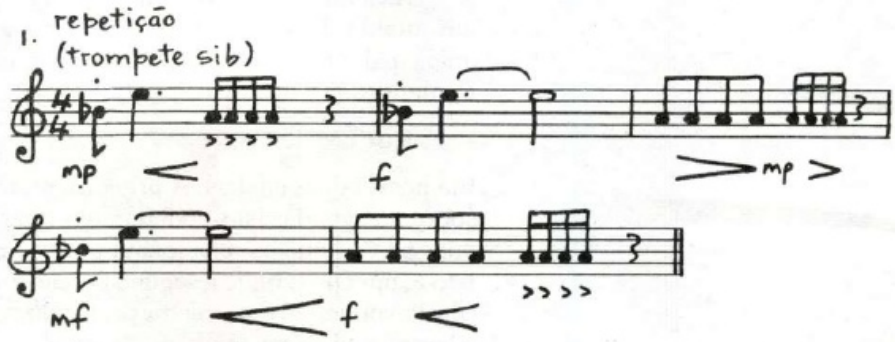
Você já conhece alguns mas vale a pena abordá-los no contexto de um exercício.

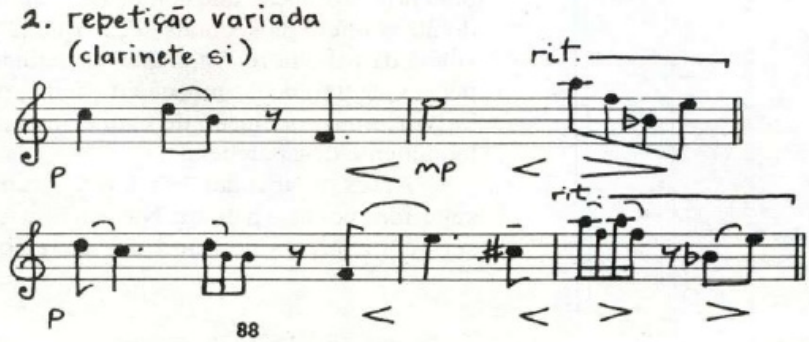
Exercício 62

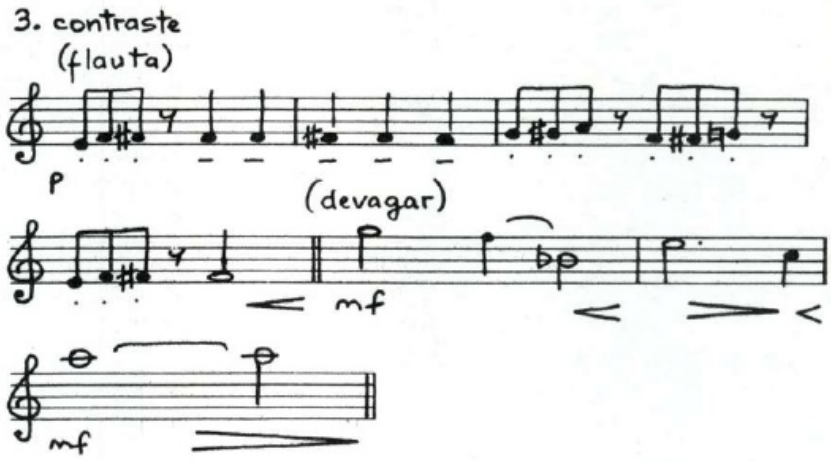
A **Repetição**
Conceba uma idéia musical num instrumento qualquer. A partir dela, componha uma pequena seção de música. Repita esta seção.

B **Repetição variada**
Componha uma seção de música para qualquer instrumento ou tipo de voz. Grave-a e escreva-a. Faça, agora, uma versão modificada desta mesma seção. Toque ou cante as duas versões, uma seguida da outra.

C **Contraste**
Como no exercício precedente, componha uma seção de música. Observe com atenção o que você fez. Componha outra seção que contraste com a primeira: se uma for lenta, a outra deverá ser rápida, se uma tiver sonoridade suave, a outra deverá ser forte e assim por diante.
Abaixo, damos uma versão para os três casos.







Exercício 63 Damos aqui alguns meios de expressar o contraste:

feitura simples/feitura complexa
caráter relaxado/caráter nervoso
música ao estilo tradicional/música inovadora

Veja se consegue usá-los em composições de improviso.

Como usar o envoltório na criação de estruturas

Como ficamos sabendo da seção em que tratamos do timbre, o **envoltório** é utilizado na caracterização dos três elementos que compõem o som:

- ATAQUE
- SUSTENTAÇÃO
- SOLTURA

Estes elementos, quando utilizados na concepção de estruturas musicais, podem prestar grande ajuda. Ao invés de representarem as partes de um som, eles podem transformar-se em seções inteiras da peça, como por exemplo:

- a INTRODUÇÃO
- a SEÇÃO DO MEIO (A PRINCIPAL)
- O FINAL (CODA)

Exercício 64 1 Investigue as peças que mencionamos abaixo e veja (na verdade, ouça) se consegue identificar estes três elementos em suas estruturas. Se desejar poderá usar as referências dadas a seguir quando for acompanhá-las com a partitura.

Beethoven 1º movimento da sonata em fá, Op. 78

introdução	compassos de 1 a 4
seção principal	compassos de 5 a 94
coda	compassos de 95 até o final

Copland	Suíte do balé *Appalachian Spring* (Esta peça é formada por uma introdução e mais seis seções seguidas da coda.)	
Stravinsky	1º movimento da Sinfonia em dó	
	introdução	figuras de 1 a 5
	seção principal	figuras de 5 a 71
	coda	figuras de 71 até o final
Schubert	"Gute Nacht" de *Winterreise*, Op. 89	

2 Componha você mesmo uma peça, usando a idéia do envoltório para fornecer-lhe os dados estruturais.

PROJETO FINAL

A emboscada

A Emboscada é uma famosa peça para piīpa, um tipo de alaúde chinês. Ela data aproximadamente de 580 d.C. e o seu nome em chinês é assim:

十面埋伏

É importante a maneira como estão arranjadas as seções da peça. Elas constituem uma espécie de programa referente à batalha entre os exercícios do povo de Han, comandado por Liu-Baun, e o do povo de Chu, sob as ordens de Shiang-Yu. Os títulos das seções são os seguintes:

1 As tropas se reúnem
2 As tropas se põem em fileiras
3 Batem os tambores
4 Chamam as cornetas
5 Barragem de artilharia
6 As tropas estão prontas
7 Os exercícios empreendem a marcha
8 A emboscada
9 A escaramuça
10 Os soldados de Chu estão amedrontados
11 O fogo da artilharia
12 O combate
13 Gritos de combate
14 O assalto
15 O cerco
16 Toque de retirada
17 A morte do general Chu
18 O triunfo do exército de Han

Componha, para qualquer combinação de instrumentos ou vozes, cinco peças inspiradas nos títulos das seguintes seções:

1 As tropas se reúnem
3 Batem os tambores
5 Barragem de artilharia
12 O combate
17 A morte do general Chu

Damos aqui algumas sugestões que poderão auxiliá-lo em seu trabalho:

seção 1 poderia conter uma melodia
seção 3 poderia explorar a métrica e o ritmo
seção 5 poderia explorar o timbre
seção 12 poderia aventurar-se no uso das palavras e dos seus sons
seção 17 poderia usar, sobretudo, acordes

Uma vez composta e ensaiada todas as seções, a versão que fez de *A Emboscada* estará pronta para ser executada. Grave a sua execução e ouça-a para saber como ficou.

É interessante notar que as execuções desta peça podem variar de acordo com quem a interpreta e, agora, você veio, através de suas respostas, contribuir com mais uma versão desta música para a piiba chinesa. Isto nos dá exatamente o sentido da composição, pois se o título deste livro é *Aprendendo a Compor*, de certo modo ele bem que poderia ser chamado *Compor para Aprender*. Despeço-me, desejando que você possa encontrar outras alegrias em suas futuras explorações no campo da composição.

O banco de recursos do compositor

Resumimos aqui os procedimentôs, descritos neste livro, que poderão ser úteis a você. Esta seção é para ser consultada como uma lista auxiliar da composição e como uma lista onde você encontrará determinados pontos que ajudarão a avivar-lhe tanto o raciocínio como a imaginação musical.

Como começar

1 Entrada súbita
2 Gradativamente progredindo
3 Começo com um padrão de acompanhamento seguido do acréscimo da melodia
4 Uma seção introdutória extra

Como terminar

1 Interrupção súbita
2 O efeito de um "desmoronamento" musical
3 Gradativamente mais calmo e mais lento
4 Um instrumento/voz indicando o fim por meio de uma nota longa
5 Gradativamente desaparecendo à distância
6 Uma seção de encerramento extra, chamada coda

Estruturas/ formas

Algumas possibilidades

1 Por meio de seções
2 A música contínua
3 A construção de um clímax

Como continuar

1 Variação
2 Repetição
3 Contraste

Contornos

1 Notas repetidas
2 Acréscimo de notas colocadas entre duas notas longas
3 A forma ondulada
4 A forma descendente
5 A forma em arco
6 A forma ascendente

Como construir uma melodia

Você pode construir uma melodia

1 a partir de uma escala
2 a partir de um acorde ou de vários acordes
3 usando notas que seguem uma linha (ou um desenho) imaginário
4 valendo-se da imprevisibilidade
5 usando uma mistura de intervalos pequenos e grandes
6 preenchendo os espaços entre notas de valor longo

Como fazer o arranjo de uma melodia

1 Acrescentando um bordão
2 Acrescentando um ostinato
3 Acrescentando acordes
4 Valendo-se de um instrumento para tocar a introdução, o final e uma linha de acompanhamento simples

Ornamentos

1 Apojaturas simples ou em grupo
2 Apojatura: nota de apoio
3 Grupeto
4 Notas repetidas
5 Ligaduras e portamentos
6 Trinados

Texturas

1 A melodia e uma harmonia simples
2 A melodia e uma harmonia complexa
3 A melodia harmonizada com quintas paralelas (ou outros intervalos)
4 Usando a região mais alta da série harmônica
5 Usando a região mais baixa da série harmônica
6 Usando todas as regiões da série harmônica
7 Textura com bordão ou ostinato
8 Usando diferentes versões de uma mesma melodia (heterofonia)

Tipos de acorde

1 Tríades (I, IV e V)
2 Usando um só intervalo (o de segunda, por exemplo)
3 Usando diferentes tipos de intervalos
4 Construídos com notas de uma região da série harmônica

Timbre

Podemos valer-nos do timbre usando

1 os harmônicos em diferentes combinações
2 o envoltório: ataque, sustentação, soltura
3 a ressonância: a influência sobre o som, como resultado da forma do instrumento e do material de que é feito

FINALMENTE

♦ COMPOR É FAZER ALGUMA COISA COM OS SONS

Lista de peças para ouvir

Para começar

Bach	Fuga em lá bemol Maior de *O Cravo Bem Temperado*, Vol. II
Debussy	Prelúdio para piano, 1º livro, "La Cathédrale Engloutie"
Gamelão	Música balinesa para gamelão (WOMAD *Talking Book*, Vol. I, lado 1 faixa 3)
	Javanese Court Gamelan, Vol. II (Nonesuch, H-72074)
Gesualdo	um dos madrigais
Heterofonia	"Hua San Liu", de *Popular Jiangnan Music* (Hong Kong Records, 4.340094 (cassete)
Messiaen	*Catalogue d'oiseaux*, qualquer volume
Monteverdi	um dos madrigais
Ravel	*Bolero*
Schoenberg	Nº 2 de *Sechs Kleine Klavierstücke*, Op. 19
Webern, A.	Cinco peças para orquestra, Op. 10

1 Tempo

Bartók	"Seis Danças ao Ritmo Búlgaro", *Mikrokosmos* Vol. VI
	Concerto para Orquestra, 1º movimento
	Variações Livres, Nº 140, *Mikrokosmos*, Vol. VI
Bernstein	"America" de *West Side Story*
Debussy	"Jeux de Vagues", de *La Mer*
Gamelão	Veja acima: "Para Começar"
Haydn	Sinfonia Nº 100 ("A Militar"), 1º movimento
Música indiana	Ragas, *Songs of India* (Folkways, FG 3530)
Ives	"Putnam's Camp, Redding, Connecticut", de *Three Places in New England*
	The Fourth of July
Música japonesa	*Japanese Treasures with Shamisen and Shakuhachi* (Lyrichord, LLST 7228)
Messiaen	*Et exspecto resurrectionem mortuorum*, 1º e 2º movimentos
Schoenberg	Nº 2 de *Sechs Kleine Klavierstücke*, Op. 19
Stravinsky	*Petrushka*, Primeiro Quadro
	A Sagração da Primavera:
	Parte 1: "A Adoração da Terra" — Introdução
	Parte 2: "O Sacrifício" — Dança Sacrificial
	Sinfonias para Instrumentos de Sopro

2 Melodia

Música africana	*Africa: South of the Sahara* (Folkways, FE 4503) para o contorno de forma ondulada: Bulu song, faixa 28 para o contorno descendente: Twa song, faixa 14
Bach	Fuga em dó menor, *O Cravo Bem Temperado*, Vol. I
Música para gaita de foles	*Northumbrian Folk* (BBC Records, REC 118S) "Rakish Paddy" (WOMAD *Talking Book*, Vol. I, lado 2, faixa 5)
Bartók	"Navegando", *Mikrokosmos* Vol. V
Beethoven	Sonata para piano em sol, Op. 79, 1º movimento
Berio	*Canções Populares*, Canções 1 e 2
Canto litúrgico	*Medieval Music*: *Sacred Monophony*, The Oxford Anthology of Music (OUP 161)
Música chinesa	*China's Instrumental Heritage* (Lyrichord, LLST 792) *Chinese Classical Music* (Lyrichord, LL 72) *The Chinese Cheng* (Lyrichord, LLST 7302)
Handel	Courante da Suíte em Sol
Música indiana	Ragas, *Songs of India* (Folkways, FG 3530)
Organum Medieval	*Early Medieval Music up to 1300*, lado 3, faixa 5 — The History of Music in Sound, Vol. I (EMI, HLP4)
Messiaen	*Quarteto para o Fim dos Tempos*, III Abîme des Oiseaux
Miles Davis	*Tallest Trees* (Prestige, 24012)
Mingus	*Mariachis (The Street Musicians)* (RCA PL 10939)
Mozart	Quinteto para Clarinete, 2º movimento Sonata para Piano em fá, K332, 1º movimento Sonata para Piano em dó, K545, 1º movimento

3 Palavras

Berio	Sinfonia, 2º e 3º movimentos
Britten	"Nocturne" e "Hymn" de *Serenade* para tenor, trompa e cordas
Ives	Canções: "The Circus Band" e "Charlie Rutledge"
Marley	"Chant down Babylon" e "Buffalo Soldier" do disco *Confrontation* (Island Records, 1983)
Schubert	*Erlkönig*
Tippett	O coro de abertura de *A Child of Our Time*
Weelkes	Madrigais: "As Vesta was from Latmos Hill descending" e "O Care, thow wilt despatch me"

4 Acordes

Blues	*Muddy Waters at Newport* (1960) (Green Line Records, GCH-8022) *T-Bone Walker: The Collection* (Déjà Vu, DVLP 2047)
Lutoslawski	Sinfonia Nº 3 (principalmente as seções de abertura)
Schoenberg	Nº 2 de *Sechs kleine Klavierstücke*, Op. 19

5 Timbre

Música africana	*Africana: South of the Sahara* (Folkways, FE 4503) Para o uso da voz: Swazi Song, faixa 2 Bushman songs, faixas 5 e 6
Berio	*Sequenza III* para voz feminina *Visage* *Thema (Omaggio a Joyce)*
Britten	"Prelude" e "Postlude" de *Serenade* para tenor, trompa e cordas
Cage	*Sonatas and Interludes* (para piano preparado)
Crumb	*Ancient Voices of Children*, seção IV
Ives	"The Housatonic at Stockbridge" de *Three Places in New England*, do começo até D
Jazz (ao estilo *scat singing*)	Louis Armstrong, "Skid-dat-de-dat" do disco *The Louis Armstrong Legend* (World Records, P42, 4-record set)
Ligeti	*Aventures, Nouvelles Aventures, Lux aeterna*
Messiaen	*Et exspecto resurrectionem mortuorum*, 3º movimento
Stockhausen	*Stimmung*
Música tibetana	*Tibet: Musique rituelle* (Radio France, OCR49 MM57) *Ancient and Oriental Music*, The History of Music in Sound, Vol. I (EMI, HLP1)
Varèse	*Ionisation*
Webern	Cinco Peças para Orquestra, Op. 10, 1ª e 2ª peças
Wishart	*Anticredos* (usado com a permissão do compositor, Trevor Wishart, a/c de Music Dept., Keele University, Staffs.)

6 Textura

Bach	Fuga em dó menor, *O Cravo Bem Temperado*, Vol. I Corais: "Lass, o Herr, dein Ohr sich neigen"; "Jesu, meine Freud" *Paixão segundo São Mateus* (a música coral)
Britten	"Tema Seriale con Fuga", parte 2, Nº VIII da *Cantata Academica, Carmen Basiliense*
Crumb	*Ancient Voices of Children*, Seção V
Heterofonia	"Hua San Liu", de *Popular Jiangnan Music* (Hong Kong Records, 4.340094 — cassete)
Ives	"Putnam's Camp, Redding, Connecticut", de *Three Places in New England*, do começo até E
Ravel	*Bolero*
Stravinsky	*Petrushka*, Primeiro Quadro, do começo até 20
Tippett	Concerto para Dupla Orquestra de Cordas, 3º movimento
Webern	Concerto, Op. 24, para nove instrumentos, 2º movimento Cinco Peças para Orquestra, Op. 10, 3ª peça

7 Estruturação

Beethoven	Sinfonia Nº 5 em dó menor
	Sonata para Piano em fá sustenido, Op. 7
Berio	*Sinfonia*, 2º e 3º movimentos
Copland	Suite do balé *Appalachian Spring*
Lutoslawski	*Jeux Vénitiens*
	Chain I
Schubert	"Gute Nacht", de *Winterreise*, Op. 89
Stravinsky	Sinfonia em dó, 1º movimento
	Sinfonias para Instrumentos de Sopro
Varèse	*Intégrales*

Uma das características da série didática
CADERNOS DE MÚSICA
DA UNIVERSIDADE DE CAMBRIDGE
é a indicação cuidadosa de gravações
a serem ouvidas, procurando sempre apontar peças
de fácil acesso para o leitor. Outras características
são o uso extensivo de exercícios e ilustrações
de variadas espécies para melhor auxiliar
o aprendizado da música.

Volumes da série:

Instrumentos da Orquestra
Uma Breve História da Música
Forma e Estrutura na Música
Instrumentos de Teclado
Elementos Básicos da Música
Como Ler uma Partitura
Aprendendo a Compor

J·Z·E Jorge Zahar Editor